Melchior Franck.

Ein Beitrag

zur Geschichte der weltlichen Composition in Deutschland in der Zeit vor dem 30jährigen Krieg.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

VON DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

KÖNIGLICHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

GENEHMIGT

UND NEBST DEN BEIGEFÜGTEN THESEN

ÖFFENTLICH VERTHEIDIGT AM 5. MAI 1892

VON

ALOYS OBRIST

AUS WEIMAR.

OPPONENTEN:

JOHANNES WOLF, CAND. PHIL.
WILHELM NIESSEN, DR. PHIL.
ERNST RADECKE, DR. PHIL.

BERLIN 1892.

DRUCK VON A. HAACK, NW. DOROTHEENSTR. 55.

DEM ANDENKEN

MEINER LIEBEN MUTTER,

DIE DIESEN ABSCHLUSS MEINER STUDIEN,
WELCHE SIE SO LIEBEVOLL GELEITET UND VERFOLGT,
NICHT MEHR ERLEBEN KONNTE.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535703_0145

I. Kapitel.

Biographisches.

Eine der vielen Perioden der Musikgeschichte, die noch einer eingehenden wissenschaftlichen Behandlung sowohl, wie einer verständnisvollen Ausbeutung behufs praktischer Vorführung harren, — und zwar eine Periode, die den deutschen Musikforschern besonders nahe liegen sollte, — fällt in die Zeit zwischen der Blüte des spezifisch deutschen Kunstliedes und die zerstörenden Wirrsale des 30jährigen Krieges, sagen wir also in die Zeit zwischen 1550 und 1630. Das Gesagte gilt nicht so sehr für die Behandlung der geistlichen Werke des Komponisten jener Zeit, — denn wir haben z. B. in Winterfelds »Evangelischem Kirchengesang« ein ausführliches und meist noch vollgiltiges Buch darüber —, als für die weltlichen Kompositionen, welche leider noch nie in einem Werke, das sich jenem an die Seite stellen liesse, zusammenfassend und wissenschaftlich besprochen worden sind. Goedecke zählt im »Grundriss« (II. Aufl. II p. 44—82) allein 88 Tonsetzer auf, die zwischen den Jahren 1550—1630 in Betracht kommen würden! Dass die Anregung im »Anzeiger f. Kunde d. D. Vorzeit« I p. 30 in 40 Jahren noch keine allzu reichliche Früchte getragen hat, ergiebt der durchaus berechtigte Notschrei im laufenden Jahrgang der »Mh. f. Mg.« Einzelne berühmte Männer wie Lassus oder Hasler sind wohl ausführlicher besprochen worden, auch Arbeiten wie Reinhard Kade's Abhandlung über Demant (V.-Schr. f. Mw. 1890 p. 469) und ähnliche wären zu erwähnen, doch vermisst man auch in solchen eine gesonderte Behandlung der geistlichen und weltlichen Kompositionen, die schon deshalb wünschenswert ist, weil in den weltlichen Kompositionen gewöhnlich viel mehr, als in den geistlichen, das sorglose, ungewollte Empfinden des Komponisten, und somit auch des Volkes, zum Vorschein kommt.

Einen kleinen Beitrag zur Beurteilung der weltlichen Komponisten jener Periode in Deutschland zu liefern, bezweckt nun die vorliegende Arbeit.

Melchior Franck (auch Francke geschrieben) ist, wir können es getrost behaupten, den Laien überhaupt, und den meisten Musikforschern als weltlicher Komponist so gut wie unbekannt. Und doch hat er 24 geistl. Sammelwerke (wenn man die zu verschiedenen

Zeiten unter einem Titel erschienenen mitzählt) und wohl 60 Gelegenheitswerke, von denen viele mehrere Nummern enthalten, drucken lassen; diesen stehen gegenüber 14 Liederwerke mit Text, 4 Tanzwerke für Instrumente, 10 Quodlibeta, 1 längeres Echo und 8 Nummern zu einem Actus Oratorius.

Der Einzige, der ausführlich und gründlich über ihn gehandelt hat, ist Winterfeld im »Ev. Kirchengesang«, II p. 50—78, wo natürlich nur seine geistlichen Compositionen in Betracht kommen konnten. Die Angaben über Francks Lebensverhältnisse in diesem Werk bedürfen, wie die in allen 25 Werken, die ich daraufhin durchgesehen habe, sehr der Berichtigung. Alle Lexika und Encyclopaedien etc. gehen in ihren Angaben direkt oder indirekt auf Wetzel's Hymnopoeographia (Herrnstadt 1719—1748) II p. 275 zurück. Das Wichtigste war natürlich, womöglich zeitgenössische Aufzeichnungen über ihn zu finden. Das älteste Werk, in dem ich seinen Namen fand, war Draudius Bibl. Classica 1625, wo 25 Werke angeführt sind; das einzige bemerkenswerte, das wir aus diesem Lexikon erfahren, ist der Umstand, dass Franck's Werke viel nachgedruckt wurden, ja manche sogar an 3 verschiedenen Orten, ein Zeichen, dass sie sehr beliebt waren (das Kayserl. Privilegium besitzt nur ein Werk, die »Recreationes« 1614). Die nächste Angabe, die in Betracht kommt, findet sich in der Anmerkung bei Peschek: »Handbuch d. Geschichte v. Zittau« 1834 I p. 335, wo leider ohne bestimmte Angabe der Quelle (!) steht: »von ihm sagen alte Annalen: magna laude capellae agit magistrum. Ipsius extant multa et quidem varii generis cantiones typis expressae«. Das Wort agit beweist, dass es eine zeitgenössische Aufzeichnung war, doch ist es mir trotz genauester Untersuchung weder in Coburg noch in Zittau gelungen, diese »annales« aufzutreiben. Kommen wir nun zu Wetzel, welcher circa 100 Jahre nach Francks Tode in Meiningen, also in nächster Nachbarschaft von Coburg, Francks zweiter Heimat, schrieb, so finden wir a. a. O. folgendes:

»— ist sonst der Lebens Nachricht nach unbekannt, und hat sich A. 1607 den 18. Oct. mit Jungfer Susanna, einer gebohrenen Zieglerin, verheyrathet, worauff Joh. Hoffer, ein — Coburger, diese Chronologischen Verse verfertiget;

LVX ter qVInCta nItet bIs et Vna Venusta noVeMbrIs
HaCCe tIbI FranCo Chara sVsanna VenIt.

. . . . Er aber ist gestorben 1. Junii 1639.«

Diese dürftigen Angaben konnte ich nun durch Untersuchung der vielen Vorreden und Dedikationen seiner Werke, durch Kombination vieler anscheinend unbedeutender Angaben, und auf Grund von zwei in Coburg befindlichen Aktenstücken berichtigen und ergänzen.

Vier deutsche Städte kommen in Betracht: Zittau, Augsburg Nürnberg und Coburg. Dass er in Zittau geboren ist, ist anzunehmen; er nennt sich öfter M. Fr. Zittanus (allerdings stets mit der Beigabe Sile-

sius) er widmet sein erstes Werk[1]) dem Rat von Zittau, und die wenigen Zittauer Geschichtswerke und Abhandlungen, die ihn erwähnen, nennen ihn: »von hier gebürtig«. Die Beigabe Silesius haben nun alle Lexikonverfasser und Historiker dahin gedeutet, dass eben Zittau so nahe an der schlesischen Grenze gelegen war, dass es von Fr. gewissermassen dazu gerechnet worden sei. (So nennt sich der Böhme Demant einmal Reichenbergensis Silesiacus.) Allein dieses wäre schwer verständlich gewesen, wenn Zittau, diese ausgeprägt Ober-Lausitz'sche Stadt, wirklich seiner Eltern Stammort gewesen wäre; meine Auffassung wird noch unterstützt durch den Umstand, dass er in einem Gelegenheitsstück von 1626 drei schlesische Uradlige (Adam v. Schliwitz, Sigmund v. Polsnitz [Geschlecht jetzt ausgestorben] und Johann v. Schweinichen) als seine »hochgeehrten Landtsleut« anredet. Die Zusammengehörigkeit der berümten Sechs-Städte der Lausitz war so ausgeprägt, dass es ebenso wunderlich für einen Zittauer gewesen wäre, sich Silesius zu nennen, wie meinetwegen für einen echten Coburger die Bezeichnung Baiuvarus.[2]) Bedenken erregt allerdings eine Stelle in der oben erwähnten Widmung an die »Consules et Senatores Reipubl Sittaviensis« wo es heisst: »patriaeque patres diu ac feliciter valete« »quorum sub fascibus vitae primordia parentes, bonae autem vitae crepundia praeceptores tradiderunt.« Die letzten Worte scheinen keinen Zweifel mehr zu lassen, dass er in Zittau erzogen wurde, namentlich da er in der zweiten Widmung desselben Werkes (S. Vox, Q. V. und Basis) datiert 10 Cal. Aug. 1601, eine Anzahl gelehrter Herren »anwidmet«,[3]) allerdings nicht als »Praeceptores«, sondern als »Maecenates« »quorum in me beneficia extant«. Schlagen wir aber das ausführliche Verzeichnis sämtlicher Rektoren, Lehrer und Schüler des Zittauer Gymnasiums, der einzigen dortigen Schule in jener Zeit, auf,[4]) so findet sich nicht ein einziger der 10 dortgenannten Namen, auch nicht in den zahlreichen Listen von Geistlichen, Beamten, Bürgern der Stadt und Umgegend, ebensowenig ein Schüler Franck.[5]) Es bleibt also nur die Annahme übrig, dass er seine erste Jugend in Zittau verlebt, dann aber in einer andern Stadt erzogen wurde. Dass er die normale humanistische Bildung jener Zeit genossen hatte, zeigen seine oft sehr gelehrten und polyglotten Vorreden und Citate. In Zittau hat er jedenfalls schon grosse musikalische Begabung gezeigt, wie wir aus einem Passus in der zuerst erwähnten Widmung schliessen können. »Quae vox (scl. Themistoclis lyrae imperiti) quantos, prolatu tum,

---

[1]) Sacrarum Melodiarum I, Augsburg 1601.

[2]) Dagegen wäre z. B. Verfasser selbst in der Lage, eine etwaige Widmung an den Rat seines 17jährigen Domicils Weimar mit: Vimariensis Helvetius zu unterzeichnen!

[3]) Worunter der Scholarch Wolffg. Paller.

[4]) Album des Gymn. in Z. von Oskar Friedrich. 1886.

[5]) Auch die Liste der Gymnasiallehrer in Augsburg ergab nichts, ebensowenig Nürnberger Verzeichnisse.

divinam erga hanc artem (musicam dico) amoris in puerili animo igniculos accenderit, quantum repetita dein ab aliis, ad eam currenti jam mihi calcar addiderit, effari vix possum. Nullum enim eruditionis genus contemtum in me non iri putabam equidem, quod cum musica conjunctum non esset.«

Die Musikpflege in Zittau scheint in jener Zeit eine sorgfältige gewesen zu sein, und wohl geeignet, ein junges Talent anzuregen, denn im Jahre 1577 erzählt ein Prediger Bruno Quino,[1]) der Rat habe einen »deutschen Sänger« berufen und »darauf bestellet und verordnet, damit das gemeine Volk (etc.) ihre Uebung in den schönen und christlichen deutschen Psalmen und Gesängen haben mögen; daher denn kommt, dass der gemeine Mann (etc.) in öffentlicher Versammlung der Kirchen so fleissig singen, dergleichen ich an keinem Orte erfahren«. Wer denkt da nicht an die so häufige Erwähnung und Berücksichtigung des »gemeinen Mannes«, durch die sich Franck so auszeichnet? Und ferner an die so nachdrückliche Betonung des Deutschen bei diesem? Hierüber werden wir noch zu sprechen haben.

Fragen wir nun nach Franck's Familie, so finden wir in einer handschriftl. Epitaphiensammlung der Zittauer Stadtbibliothek, dass daselbst 1588 starb: »Michael Francke, gewesener Rohrmeister allhier 50 Jahre alt« und 1595 »Frau Barbara«, seine Frau. Und in Mendels Musikal. Konversationslexikon 1874 findet sich die Notiz, dass in Augsburg 1600 ein Werk erschien (Cantiones sacr. melodiarum) von einem Zittauer Landsmann Francks, Johannes Franck; hieran bestimmte Kombinationen zu knüpfen, wäre allzu kühn; nur eine sichere Thatsache kann ich von seiner Mutter berichten, nämlich dass sie vor dem Jahre 1604 gestorben sein muss, da Fr. in den Sacrae Cantiones II, 1604 als letzte Nummer[2]) ein wundervoll weiches, motettenartiges Stück in dunkler dorischer Färbung, 6 vocum, veröffentlicht, »In Obitum matris Autoris pie defunctae« mit dem Anfang: »O dolor o lacrymae te numquam videro mater« . . . . . Versuchen wir nun, die Lebensschicksale unseres Meisters während seiner Jünglingszeit zu verfolgen, so finden wir, dass er laut jener ersten Widmung am 1. August 1601 in Augsburg war, und zwar offenbar zum Zwecke seiner weiteren musikalischen Vervollkommnung, oder vielleicht auch zugleich in irgend einer Thätigkeit als Sänger oder Instrumentalist. Fragten wir nun schon, wo Fr. seine erste musikalische Ausbildung gefunden, so interessiert es uns noch mehr, zu erfahren, ob er auch zuletzt unter einem berühmten Meister studiert hat; folgende Stelle in jener ersten Vorrede seines ersten Werkes, das ja in Augsburg erschien, scheint darauf hinzuweisen; »Luce dignum (scl. primum foetum) a magni nominis et iudicii viris iudicatum vobis dedico«. Einige Indicien weisen nun auf Hasler. Dieser Meister

[1]) Peschek a. a. O.

[2]) In seinem Register zu dem Werke weggelassen, daher bis jetzt übersehen.

befand sich nämlich im Jahre 1601 in Augsburg noch in Fugger'schen Diensten, trat aber am 16. August 1601 in Nürnberger Dienste[1]), nachdem er unter anderem auch der Stadt ein opus motetarum, so er (ihr) — dedicirt »unterthänigst offerirt«. Auffallend ist es nun, dass auch Franck sich um dieselbe Zeit von Augsburg nach Nürnberg begab, nachdem auch er dieser Stadt sein »verschines Jars edirte motetten« offeriert. Dies scheint aus der Vorrede zu seinen Contrapuncti compositi hervorzugehen, (1602), welche dem Rat von Nürnberg als Neujahrsgratulation gewidmet sind; in derselben Vorrede heisst es auch, sie (die Ratsherren) hätten ihn »grossgünstig zu Diensten befördert«. Diese Angabe und der Ausdruck à musicis hinter seinem Namen während seiner Nürnberger Zeit scheint mir sicher auf irgend eine wenn auch kleine Anstellung daselbst hinzudeuten.[2]) Er muss sich dort sehr wohl gefühlt und manche Verbindung angeknüpft haben, denn von Zeit zu Zeit stehen immer Nürnberger Bürger an der Spitze seiner Dedikationen, und die Namen der besten dortigen Drucker finden wir gelegentlich sein ganzes Leben hindurch auf den Titelblättern seiner Werke. Lange jedoch ist er nicht dort geblieben, denn auf dem Titelblatt der Reutterliedlein (vom 25. Januar 1603) nennt er sich schon: verordneter Sächs.-Coburgischer Capelnmeister. Vor diesem Werke finden wir auch ein interessantes Urteil des poëta laureatus Christoph Reich[3]) über ihn: »— si tam volupe est voces committere multas, ergo redi ad textus sacros, quibus esse videris natus, et adde pathos genio atque labore priori«. Ein anderer Passus »(Francia) decanta haec, nihil hic quicquam Silesia mater invidet, haec quamvis multum laetatur Alumno« verwirrt nur noch die Begriffe über seine Herkunft, da Lusitia ebenso gut in den Vers gepasst haben würde, und wir ihn bis jetzt doch wenigstens als Alumnus der Lausitz betrachten konnten.

Mit der endgültigen Anstellung am Coburgischen Hofe, die er bis zu seinem Lebensende, das ist $36^1/_2$ Jahr, innegehabt, fiel auch zusammen seine Heirat mit der Tochter des Herzogl. Ober-Mundkochs, der Susanna Ziegler. Diese Heirat hat Wetzel und nach ihm Winterfeld auf den 18. Oktober 1607 versetzt; addiert man jedoch die grossen Zahlenlettern in jenem Eteostichon (oben p. 2), so findet man, dass Wetzel eine V zuviel gezählt hat, so dass es 1602 heissen muss, auch hat W. Oktober statt November geschrieben[4]).

Von seinen dortigen Familienverhältnissen wissen wir nur, dass seine Schwägerinnen an geachtete Geistliche und Stadtbeamte vermählt waren, und dass er anscheinend im Jahr 1627 einen geliebten

[1]) Siehe Mh. f. M.-Gesch. I p. 15—19 von Franz Witt.

[2]) In Nürnberger Archiven nichts zu finden.

[3]) Von 1581—1632 hochgeachteter Geistlicher an verschiedenen Nürnberger Kirchen.

[4]) Wetzel's Text stimmt durchweg nicht mit dem Eteostichon; da er sich nun im Monat geirrt hat (Oktober kann wegen der Position nicht stehen), so kann auch die Zahl 1607 falsch sein, namentlich da das Zusammenfallen der Heirat mit der Anstellung natürlich war.

Sohn verlor, dessen Andenken er eine Komposition im Rosetulum 1627—28 widmete[1]). Der junge Kapellmeister kam gerade in die Glanzzeit Coburgs hinein, unter der Regierung des »grossen Kurfürsten« Coburgs, des Herzogs Joh. Casimir (1586—1633). Dieser echt protestantische Fürst, welcher die zerrütteten Verhältnisse seines Landes mit fester Hand geordnet hatte, zeigte auch eine besondere Vorliebe für Wissenschaft und Kunst und zog gerne bedeutende Männer an seinen Hof; so hatte er auch das junge vielversprechende Talent für seine Kapelle zu gewinnen gewusst und blieb ihm auch stets sehr gnädig und gewogen, wie der vertrauensvolle Ton in Franck's Dedikationen an ihn beweist. Wir finden auch eine Folge der glücklichen und anregenden Verhältnisse, in denen er sich befand, in seiner grossen Produktivität in den Jahren 1603—1616, in denen er 20 geistliche und weltliche Sammelwerke herausgab, einer gleichen Anzahl von Gelegenheits-Kompositionen zu geschweigen, die übrigens erst im Jahre 1608 einsetzen, wo ihn vielleicht Familiensorgen zu drücken begannen, so dass er sich nach Nebenverdienst umsehen musste, der ja durch die vielen Hochzeitslieder etc. vielleicht nicht direkt, aber wohl indirekt durch »freundschaftliche« »Verehrungen« zu erlangen war. Er nahm seine Kunst nicht nur sehr ernst, sondern hatte eine ganz besonders innige und zarte Auffassung von ihr. Er, der schlichte, fromme Protestant, fasste sich eigentlich nur als Kirchenkomponist auf, und entschuldigt sich öfters in seinen Dedikationen, dass er überhaupt weltliche Musik schreibe; manchmal dadurch, dass es von ihm verlangt worden wäre, oder dass es andere ja auch thäten, oder dass ja auch in der Bibel von weltlicher Musik die Rede sei. Überhaupt zeigt er sich nicht nur, wie selbstverständlich, in der Bibel wohl belesen, sondern bringt auch möglichst viel klassische Citate vor, und seine Vorreden tragen nach der Sitte jener Zeit oft den Charakter von förmlichen geschichtlichen Abhandlungen. [Es mutet uns drollig an, von einem »Hoffprediger Nathan« oder einem »Capellmeister Assaph« reden zu hören[2])]. Eine grosse Vorliebe zeigt er für alles, was sein »liebes teutsches Vatterland« angeht; wir erwähnten schon seine ausdrückliche Betonung und Empfehlung des deutschen Wesens sowohl, wie namentlich der deutschen Sprache gegenüber der lateinischen. Auf alle politischen Schicksale seines Vaterlandes richtet er sein Interesse, er komponiert 1617 einen »Musikalischen Freudenschall« zur 100jährigen Lutherfeier in Nürnberg, er giebt seinem Fürsten einen »Hertzlichen Seufftzer« für günstigen Erfolg mit auf die Reise nach jener Protest-Versammlung zu Leipzig gegen das Restitutionsedikt, er schreibt 1629 »Votiva Columbae« wegen der »betrübten Zeiten«. Die Schatten dieser trüben Zeit zeigen sich schon in Franck's häufigen Klagen über Vernachlässigung der Musik, und in vielen Gedichten (ver-

[1]) Abgedruckt bei Winterfeld.

[2]) Nicht übel sind seine Expectorationen über die Musik bei den Juden. (Vorrede zu Laudes Dei vesp. 1622.)

mutlich von ihm selbst verfasst) erhalten diese beredten Ausdruck. Diese Klagen »als wolle man derselben fast allenthalben müde und überdrüssig werden« waren damals in Deutschland allgemein; so fand ich z. B. in einem Danziger Werk des Gregor Schnitzkius 1618: sed plurimi equos potius insilire, quam cantare cupiunt; ein Stralsunder Organist Herlicius schrieb 1606: »Musicomastix[1]), eine Comoedia von dem Music Feindt, wo die Musica . . verachtet und übel belohnet wird« etc. Franck tröstet sich freilich mit dem Ausruf:

Obgleich die liebe Musica
zu dieser letzten Zeit
sehr wird gehasst bald hie bald da
uns drumb nit viel dran leit falala.
Wir wollen sie nur desto mehr
mit Freuden practiciren
ob uns gleich Andere noch so sehr
derwegen aussscaliren falala[2]).

Ende der zwanziger Jahre verstummt Fr.'s weltliche Komposition ganz und wurden die Zeiten für Coburg immer schrecklicher[3]): trotz anfänglich bewahrter Neutralität wurde das Land mehr und mehr von Brand und Plünderung heimgesucht, und zum Überfluss starb am 16. Juli 1633 der Herzog Casimir, ein Ereignis, welches den armen Kapellmeister, wie die meisten Hofbediensteten, um seine Stellung gebracht hätte, wenn nicht der Nachfolger Casimirs, Herzog Joh. Ernst — Eisenach, laut Aktenstück im Geh. Haus- und Staatsarchiv zu Coburg vom 2. Mai 1634 verfügt hatte, dass: »Melchior Franck soll bey der *Cantorey* der Stadtkirchen die *Inspection* und *Direction* führen, gegen Reichung eines jährlichen *Deputats.*" Dieses »jährliche Deputat« wird wohl noch geringer gewesen sein, als der Gehalt des Fürstlichen Capellmeisters (wie er sich bis zu seinem Tode immer nennt); und dieser kann, nach anderen ähnlichen Besoldungen zu urteilen, wenn es hoch ging 200 fl. betragen haben. Spuren von seiner Thätigkeit in der Cantorey glaubte ich in 11 sehr verwahrlosten Stimmheften zu finden, welche, teilweise mit dem Stempel 1632 versehen, in der St. Moritzkirche zu Coburg liegen. Dieselben enthalten auch handschriftliche Nachträge, von denen einige, soweit ich aus dem dürftigen Vergleichungsmaterial schliessen konnte, von ihm stammen können. Dieses Material besteht, ausser einigen Widmungszeilen auf einzelnen Stimmheften (ddt. Autor etc.), in einem längeren Aktenstück, welches, von seiner Hand geschrieben und unterschrieben, auf dem Geh. Haus- und Staatsarchiv in Coburg

[1]) Goedecke II, p. 395.
[2]) Lilia Musicalia 1616.
[3]) Die Angaben über Coburgische Geschichte entstammen dem kurzen, aber anschaulichen Werk von Fleischmann „Zur Geschichte Koburgs", Hildburghausen 1880.

aufbewahrt wird[1]) und welches ich ganz mitteilen will, einmal weil es einen Einblick giebt in den rührend naiven und bescheidenen Charakter des Mannes, dann auch, weil es gewiss ein typisches Bild liefert von dem entsetzlichen Elend, das in jenen Zeiten Tausende, ja Hunderttausende in Deutschland treffen musste. Ich schicke voraus, dass im Jahre 1636 die Pest in Coburg wütete und 1638 (vier Wochen vor Abfassung dieses Schriftstückes) auch der Nachfolger Casimirs gestorben war. Das Schreiben ist gerichtet an den Geh. Rath Joh. Latermann, derselbe, den er mit einem Quodlibet als amicus haud vulgaris beschenkte.

Datum 25. 11. 1638.

»E. Ehrw. erinnern sich noch grossgünstig, welchermassen ich bissanhero Zum öfteren bey den fürstl. wohlverordneten Herrn Canzler und Geheimen Räthen allhier *supplicando* gesucht und demütigst gebeten, das Sie sich doch über mich alten und anitzo abermals sehr unvermöglichen Mannes erbarmen und die grossgünstige Anordnung verschaffen wollten, damit ich doch allhier mit einem *Quartal*, oder mit Korn und Holz möge angewiesen werden, und also in dieser Eisernen sehr geschwinden Zeit da ich in sonsten Keines Hellers einkommen, nicht gar verzipfelen (sic?), dieweilen dann biss *dato* nichts erfolget und die Noth auch Leibesbeschwerung von tag zu tag bey mir je lenger je grösser wird, ich auch Nichts mehr zu kauffen, und sonsten auch Niemand mehr etwas borgen wil, als hab ich Nochmals zu E. Ehrw. als meinen lang gewesenen grossgünstigen *Fautorn*, und besonderen Liebhaber der Edlen Music, meine Zuflucht nehmen und dieselben hiermit gantz dienstfreundlich bitten wollen, das Sie mir den grossgünstigen Rath mittheilen wollen, wie ich es doch anzufangen. Ob ich solte eine *Supplication* an die Geheimen Herrn Räthe oder an die anwesenden Fr. Weymarischen Herrn Abgesandten eingeben, Zweifele nicht, wenn E. Ehrw. alsdann meinetwegen eine grossgünstige Vorbitt einlegten, Es ohn Nutz und Frucht nicht solte abgehen, damit mir doch nur mit etwas in meiner äusserste Noth möge geholffen werden, Bitte E. E. nochmals umb Gottes willen, Sie wollen dz. beste bey mir thun, Gott der almechtige wirds denselben hier Zeitlich und dort Ewig reichlich wider vergelten, In dessen gnedigen Schutz und Schirm dieselben ich hiermit gantz treulich befehlen thue. Actum Coburgk (etc.) . . .

Melchior Franck
Capellmeister.[2])

Dies musste ein Mann schreiben, der sich Anno 1604 nicht genug thun konnte in Dankbarkeit gegen seinen fürstlichen Herrn,

[1]) A. I 33d 10. N. A. c 3.

[2]) Sämtliche Hofamtsakten des Fürstl. Haushalts, der Capelle etc. aus der Zeit sind vernichtet oder verloren, ebenso etwaige diesbezügliche andere Akten von Koburg.

der ihn »munifice hactenus aluit ac fovit«! Dass er auch Frau und Familie verloren hatte, sieht man aus dem Umstand, dass er ihrer hier gar nicht erwähnt; und so schleppt sich der arme Meister, dessen »Arte laborati cantus, dulcedine compti« so viele Menschen erfreut hatten, noch 6 traurige Monate dahin, bis er im Juni 1639 starb und laut Register in der St. Moritzkirche am 4. Juni begraben wurde. Der Text zur Leichenpredigt war Joh. 5 v. 24, und die Worte: »Wer mein Wort höret, und glaubet dem, der mich gesandt hat, der hat das ewige Leben« waren ein würdiger Nachruf für den Mann, der 40 Jahre hindurch seine besten Kräfte der Lobpreisung des Herrn in seiner Kunst gewidmet.[1])

II. Kapitel.

Francks weltliche Werke.

I. Abschnitt. Allgmeeine Bemerkungen.

Stimmhefte von seinen über 40 Sammelwerken (ohne die Wiederholungen) und wohl 60 Gelegenheitswerke sind in fast allen namhaften Bibliotheken Deutschlands zerstreut, und es wäre sehr zu wünschen, dass die Bibliotheken, namentlich die, die nur eine allein unbrauchbare Stimme besitzen, das System des Austausches einführen möchten, das z. B. die Zittauer Stadtbibliothek zum Teil angewendet hat, und zwar mit Erfolg, um ihre vorzügliche Hammerschmidt-Sammlung herzustellen. Das Verdienst, eine nahezu vollständige und genaue Übersicht über Fr.'s noch erhaltene Werke gegeben zu haben, gebührt Robert Eitner, welcher Werke und Fundorte in den Mh. f. M. Gesch. XVII (1885) Heft 5—12 verzeichnet hat. Nur ein nicht unwichtiges Werk, das ihm zugänglich sein musste, hat er übersehen, wie ihm überhaupt manche Ungenauigkeit mit untergelaufen ist. (So sagt er »1602—1612 erschienen 9 Sammlungen (nämlich weltliche Liedwerke).« Er zählt deren selbst nur 7 auf.) In der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg, aus der er keine Nachricht erhalten konnte, befinden sich ausser 4 bekannten geistlichen Werken nur noch Suspiria musica Cob. 1612.[2]) Ferner fand ich in den schon erwähnten Sammelbänden in Koburg unter anderem: Missae aliquot, Magdeburg bei Betzel 1628, worunter eine Melchioris Franci 6 vocum, leider nur Bassstimme. Ferner in dem entsprechenden Tenorsammelbande den I. Tenor zu: Evangelium Paradisiacum, »welches von . . . dem heiligen Johanne auffgezeichnet worden«, in 3 Teilen à 5. Cob. 1629. Ferner ein:

[1]) In den Stolbergischen Leichensermonen fand sich leider nichts auf Franck bezügliches.

[2]) Schon in Walthers Lexikon erwähnt, auch bei Becker sp. 127.

Neues christliches Weynachtsgesang, Cob. 1630 (dasselbe ist wiederum »auff die jetzige hochgefährliche Zeit« gerichtet. Es war ja die Zeit, wo Franck (1627 bis zu seinem Tode) eine förmliche kleine Flut von Votiva, Seufftzern, und ähnlichem veröffentlichte). Auch noch ein: Hochzeits-Gesang 1624 für — Junius und — Zöber im Germanischen Museum und ein 8stimmiger Hochzeits-Gesang für — Merklin und Helena Zech vom 18. Febr. 1612, (Tenor in meinem Besitz), wäre zu erwähnen, doch würde uns diese Bibliographie der geistlichen Werke Franck's zu weit von unserem Thema abführen; es sollte hiermit blos die Anregung gegeben werden, diese von mir gefundenen Werke, verbunden mit den Angaben über die von Eitner noch nicht erwähnten aus Becker's Verzeichnis in einem Nachtrage zu jenem Eitner'schen Verzeichnisse zu benutzen. Den weitaus grössten Vorrat an Franck'schen Werken haben die Königl. Bibliothek zu Berlin (mehr grössere Werke) und die Stadt-Bibliothek in Leipzig (mehr Gelegenheits-Kompositionen). Es ist zu befürchten, dass von Werken Franck's mehrere verloren gegangen sind oder in günstigstem Falle irgendwo vernachlässigt herumliegen; dies scheint mir aus einer Angabe in der Vorrede zu seinem: Grillenvertreiber 1622, 6. März, hervorzugehen, wo es heisst: »inmassen ich auch mit meinem Herrn Verleger[1]) solcher gestalt bin einig worden, das alle Zeit uff ein geistliches Werk ein Weltliches in die Druckerey solle verfertiget werden, Wie den bishero vielfeltig von mir geschehen und im Buchladen zu befinden.« Blicken wir nun auf das Gesamtverzeichnis von seinen Werken, so finden wir vor dem angezeigten Datum nur einmal diese Reihenfolge beobachtet (und doch sagt er »vielfeltig«) und darnach auch nur einmal, also 1622—1623: geistl. — weltl. — geistl. — weltl. (Gelegenheitssachen kommen nicht in Betracht, denn dann würde die Rechnung gar nicht stimmen.) Es müsste denn sein, dass er auf Zeiten zurückweist, wo er andere Verleger hatte, etwa 1613—1616.

Das Material seiner in Coburg gedruckten Werke ist im allgemeinen wenig dauerhaft, der Druck leidlich, besonders häufig sind falsche Pausen und Auslassung derselben. Die Textunterlage ist im allgemeinen sorgfältig. Die Stimmen sind stets einzeln herausgegeben (was er in einer Vorrede besonders hervorhebt und empfiehlt), bis auf die Stimmen zu den Gesangsnummern des Actus Oratorius, die in einem Heftchen einander gegenüberstehen. Einige Vorsicht ist bei der Stimmenzählung anzuwenden, da oft ein verloren geglaubter Cantus II etc. in einzelnen Nummern mit einer anderen Stimme zusammen gedruckt ist.

Gehen wir nun über zur Besprechung der Werke ihrem Inhalte nach, so haben wir zunächst einige grössere Gesichtspunkte ins Auge zu fassen. Vorerst

[1]) damals S. Gruner-Coburg.

Abschnitt II. Die Texte.

Franck unterscheidet sich in der Wahl seiner Texte von seinen Zeitgenossen einmal durch die Vorliebe und das Verständnis für das echt volkstümliche; 2 Werke sind fast ausschliesslich dem Volksliede gewidmet, und gerne streut er in seinen Werken einzelne mit ein. Wir können sie hier nicht vornehmen, weil sie von den Melodien, die einem anderen Abschnitt zufallen, unzertrennlich sind. Ferner hat Franck selten der Mode Zugeständnisse gemacht; nie hätte er z. B. wie Haussmann, ein ganzes dickes Bändchen Akrosticha oder eine sehr prosaische Vorrede komponiert! Wo er kann, bringt er Abwechslung, mischt Liebeslied, Trinklied, Berufslied möglichst durcheinander, man sieht, er ist stets in Fühlung mit dem praktischen Zweck seiner Arbeit, nämlich: Allen den Menschen »zur *sublevirung* vieler melancholischer Travrigkeit« zu dienen. Auch ist er für seine Zeit ziemlich »anständig«; Texte wie der bestrafte Grobian in den D. weltl. Ges. 1604 oder: »Ein Tochter hat jhr Ehr verschertzt« im Convivium 1621 mit sehr eindeutigen Pointen stehen unter den 300 Texten doch nur selten, wenn sie auch gewissenhaft in 3, ja 4 Teilen durchkomponiert sind. Er wählte sich viele Texte, die gerade in jener Zeit beliebt waren und sich bei vielen Zeitgenossen finden, manche komponierte er zwei-, ja dreimal, was uns Gelegenheit geben wird, zu untersuchen, ob er in den verschiedenen Fassungen irgendwie einen Stylunterschied oder Stylfortschritt aufweist; dass er selbst viele Texte verfasste, ist sehr wahrscheinlich, namentlich bei den vielen Gedichten über seine liebe Musica, über das Singen, über Namen (MELCHIOR). Leider habe ich keine aktenmässigen Beweise dafür finden können, wie etwa bei Hasler; doch wäre es sehr unwahrscheinlich, dass ein so beliebter Dichter von geistlichen Liedern, wie er es ja war, sich gar nicht in der weltlichen Dichtung versucht hätte, und ausserdem spricht dafür der Usus bei vielen seiner Zeitgenossen. Einen kleinen Einblick in seine Ansichten über die Behandlung von Liedertexten gewinnen wir aus folgender Stelle der Vorrede zu den Deliciae amoris 1615:

»Es wird nicht unwissend sein, wie dass vor wenigen Jahren Valentinus Haussmann etliche Italienische *Tricinia*, als *Marentii*, *H. Vecchi* und *Gastoldi*, darunter er anmutige Teutsche Text, damit sie in Teutschland auch desto besser bekannt würden, gelegt, *publiciren* lassen. Weil denn mir solche schöne Text jederzeit sehr beliebet, auch gesehen, wie sie etlichermassen schwer, weil die Verss nicht alle unter den Noten beysammen, unterzulegen und zu gebrauchen, und damit gleichwol alle Verss desto füglicher möchten *practiciret* werden: Als hab ich darum etliche *extrahiren* und mit 6 Stimmen *componiren* wollen.« Die betreffenden Werke Haussmanns sind: Canzonette — Horatii Vecchi etc. Nürnberg 1606 und: J. J. Gastoldi . . Tricinia Nürnberg 1607, und es sind in der That je 11 Texte aus beiden entnommen, nur das erste und das letzte

Lied scheinen eigene Zuthat zu sein (denn der Passus: »ist aber da ein Flegellott, der nur daran (an der Musica) hat seinen Spott, der hör vor sich ein andern schall beym Müller in dem Eselsstall« klingt weniger welsch, als gut deutsch!). Das »etlichermassen schwer« bezieht sich darauf, dass bei Haussmann nur die erste Strophe des Textes unter den Noten stand, die übrigen Strophen aber jedesmal am Schluss zusammen gedruckt wurden, ein Übelstand, der noch heute in vielen Liederbüchern zu finden ist; Franck dagegen — wieder ein Beweis für seinen auf das Bedürfnis des Ausführenden gerichteten Sinn — druckt immer alle Strophen untereinander unter die Noten.

Was den Inhalt dieser letzterwähnten Texte als Übersetzungen betrifft, so muss man bedauern, dass sich Franck dieses eine Mal von der Mode verleiten liess, die überaus schwachen Übersetzungen aus dem Italienischen zu komponieren. An diesem einen Beispiel, welches für viele gilt, sehen wir, dass die italienische Art, die auf die Musik regenerierend wirkte, auf die Texte eher einen degenerierenden Einfluss hatte. Was in zierlichem Italienisch graziös wirkte, war auf deutsch über die Maassen fade, und dieses hatte auch einen Einfluss auf die Komposition, denn die Deliciae amoris gehören wegen ihrer Einförmigkeit und ihrem Mangel an Deutschheit zu den schwächsten Leistungen Franck's auf dem Gebiete des weltlichen Liedes.[1])

(Dass das obige Urteil nicht ungerecht ist, mögen Phrasen bezeugen wie:

Mein Augen Thränen giessen (No. 5)
Die von mir häuffig fliessen
Gleichwie ein Regen der fällt auff die Erden
Also mein Backen beyd benetzet werden

oder:

In Summ euch grüsst hieneben (No. 18)
was an meim gantzen Leibe nur thut leben.)

Die sonstige Textwahl Franck's ist eine viel glücklichere. Die Sprache ist oft gewürzt mit Ausdrücken aus dem Idiom der Studenten, der Jäger, der »Spötter« aus dem Volke; die —lein-Poesie ist auf das volksübliche Maass beschränkt, die Anordnung und Länge der Verse ist sehr abwechslungsreich, es kommt selten vor, dass zwei Lieder aufeinander folgen, die gleiche Versanordnung oder Strophenzahl hätten. Die letztere beschränkt sich meistens auf 4, erreicht jedoch hie und da 10. Es ist fast überflüssig zu sagen, dass wir uns noch in der Zeit der Zählung nach Hebungen und Senkungen resp. der Meistersingerischen Sylbenzählung befinden, da Franck in der Zeit nach 1624 keine weltliche Lieder mehr kompo-

[1]) Bei weitem überbot Franck und Haussmann ihr Zeitgenosse Schein in Leipzig, bei dem sich die Filli's und Amarilli's in beinah Ekel erregender Weise breit machen.

nierte. In dem noch zu besprechenden Actus Oratorius 1630 wird Opitz dagegen rühmend erwähnt. Überhaupt könnten wir eine genaue Textkritik von über 300 Gedichten nur in einer besonderen Arbeit geben, die sich am besten als Teil in eine Textkritik der gesamten massgebenden Liederkomponisten jener Zeit einreihen würde: dieselbe würde gewiss manches Interessante zu Tage fördern, manche dialektische Eigentümlichkeit, Volksgebräuche, verlorene Volkslieder etc. Hier können wir nur an der Hand der einzelnen Werke auf diese oder jene Schönheit oder Eigenthümlichkeit hinweisen. Die Texte Franck's haben in neuerer Zeit vielleicht eine grössere Beachtung erfahren, als seine Kompositionen, denn die Volkslieder und Quodlibets sind meist von Böhme zu Nachforschungen über das Volkslied benutzt worden, und Hoffmann von Fallersleben hat in beiden Auflagen seiner Sammlung: »Die Gesellschaftslieder der Deutschen« (1844 und 1860) eine ganze Anzahl Lieder abgedruckt; manche scheint er mir mehr des Zeitbildes, das sie gewähren, als des oft geringen inneren Wertes wegen ausgewählt zu haben. Eine ganz besondere Beachtung verdient Franck's Art, die Texte zu deklamieren. Wohl hatten die Italiener die musikalische Welt bereits an richtige und lebhafte Deklamation gewöhnt, und so zeigen auch Franck's Zeitgenossen Haussmann, Jeep, Widmann, Schein etc. eine gewisse Sorgfalt in dieser Beziehung, doch unterscheidet ihn eine Eigenschaft von jenen: er hat nämlich eine ausgeprägte Abneigung gegen Textwiederholungen, sowohl der einzelnen Zeile, als auch von Teilen oder gar Wörtern derselben; er will eben den Inhalt des Liedes dem Zuhörer möglichst knapp und deutlich musikalisch mitteilen, weiter nichts; so war auch der nicht fachmännische Zuhörer imstande, das Interesse an dem begrifflichen Inhalt, den Zusammenhang in dem mitgeteilten Text stets festzuhalten. Auch in seinen längeren [1]), 6—8stimmigen Gesängen ist er, im Vergleich zu Hasler etwa, äusserst sparsam mit Textwiederholungen (in den einzelnen fortlaufenden Stimmen), eine kleine Wörtergruppe wiederholt er selten mehr als 3mal, während Hasler (siehe Neue T. weltl. Ges. 1596) oft bis zu 5 Wiederholungen geht und gern ganze Stücke hindurch jeden Satzabschnitt wiederholt, wo Franck gern weiterdrängt. Man könnte einwenden, Franck habe einfach die musikalische Erfindung gefehlt, um die Wortgedanken musikalisch zu verwerten, er sei eben kurzatmiger als die andern: diesem Einwand begegnen wir durch Hinweis auf seine geistlichen Werke, die eben als geistliche Musik ein längeres Verweilen auf dem textlichen Kern gestatten, worin er keinem seiner engeren Zeitgenossen nachsteht. Hasler kam es mehr auf das Ausnutzen, Ausbreiten, Vertiefen seiner rein musikalischen Gedanken an; man könnte vielleicht mutatis mutandis das Verhältnis so kennzeichnen: Hasler ähnelt mehr Bach, Franck hat mehr von

[1]) Etwa No. 35 der N. T. Weltl. Ges. 1604 oder noch auffallender im Lustgärtlein 1623.

Händel. Auch hat Franck entschieden ein ausgesprochenes dramatisches Gefühl. Dies Wort ist zwar mit Vorsicht anzuwenden, wenn man nicht direkt von Bühnenwerken spricht, trifft jedoch eine Seite der Franck'schen Begabung, die gewiss hervortritt z. B. in seinen Quodlibets, in den Liedern mit handlungsreichem Vorwurf, und namentlich in den komponierten Nummern des Actus Oratorius, welche von einer sicher treffenden Begabung für den dramatischen Ausdruck zeugen.

Bei der Beurteilung von Francks künstlerischer Potenz darf man nicht vergessen, dass erstens Fr. in einer kleinen abgelegenen Thüringischen Residenz, und nicht an einem grossen Hofe mit grossen Verhältnissen den grössten Teil seines Lebens zubrachte, und ferner nicht, wie Hasler und Schütz, in Italien selbst die höchste Schulung und die reichste Anregung, die damals möglich war, genossen hatte. Dann wäre er vielleicht auf dem Gebiete der Oper ein Vorläufer seines jüngeren Zeitgenossen Schütz geworden.

Doch hier sind wir schon etwas auf das musikalische Gebiet geraten und wollen, eh' wir auf dieses übergehen, noch einmal kurz zusammenfassen: Francks Textwahl hält sich im grossen und ganzen fern von der damaligen welschen Nachahmungspoesie und steht meist noch auf dem Gebiet des echteren deutschen Liederschatzes des XVI. Jahrhunderts, seine Textbehandlung ist eine ganz vortreffliche und übertrifft an Schärfe, Knappheit und »Sinngemässheit« die vieler seiner Zeitgenossen, ja man kann sagen: vieler moderner Vokalkomponisten.

Nun kommen wir zur Prüfung der musikalischen Bedeutung unseres Künstlers auf weltlichem Gebiet.

Abschnitt III. Die Musik.

Die erste Frage bei einem Komponisten jener Zeit ist die: wie steht er zu dem damals sich vollziehenden Übergang von den alten Kirchentonarten zu der modernen Tonalität?

Wir stellen am besten seinen Gebrauch der Tonarten zahlenmässig dar, ein Mittel, das mechanisch erscheinen mag, aber doch, aus genauer Prüfung jeder einzelnen Nummer hervorgegangen, durchaus zuverlässig und anschaulich ist. Ich konnte von den circa 580 einzelnen Nummern, (mit und ohne Text) die wir bis jetzt in Francks weltlichen Kompositionen nachweisen konnten, nur 515 auf ihre Tonalität hin prüfen, da hier und dort nicht die Stimmen vorhanden waren, die maassgebend für die Feststellung der Tonart sind. Von diesen 515 tragen 260 den Dur-Charakter, 255 den Moll-Charakter. Soweit also kein wichtiges Vorwiegen der einen oder der anderen Gattung. Teilen wir nun wiederum die Dur-Tonarten genauer, so finden wir 81 mixolydische Melodien resp. Tonstücke. Winterfeld erklärt, er habe in den geistlichen Kompositionen wenig mixolydisch gefunden; hier sind es also etwa $^1/_6$ von Allen. Die charakteristische kleine

septime f und das Verweilen auf c-dur resp. c (Repercussionston des hypomixolydischen) statt auf D-dur kommt zwar noch ziemlich häufig vor, aber der häufige Leitton fis giebt doch solchen Stücken meist den G-dur - Charakter. Transponiert ionisch (f mit ♭), meist helles F-dur, finden sich 76 Nummern, rein ionisch 97, also über ein Drittel. Endlich finden sich in den »40 Täntzen 1623« 3 aufeinanderfolgende Nummern mixolydisch transponiert (D mit ♯), welche in D-dur stehen, mit durchgängiger Vermeidung der mixolydischen kleinen Sextime, also mit steter Erhöhung des c in cis, endlich noch 3 Tänze, in den Deliciae convivales 1627, die in doppelt transponiertem Ionisch stehen (D mit ♯♯) und sich noch auffallender in reinem D-dur halten, ja die 6 eben erwähnten Nummern zeigen sogar nach der Mitte zu eine deutliche Abweichung nach der Ober-Dominante. Sie sind übrigens alle nur instrumental; Fr. hatte wohl die glänzende Wirkung des reinen D-dur auf den Streichinstrumenten beobachtet. Das Verhältnis 260 zu 255 an sich zeigt zwar keine Bevorzugung des Dur-Geschlechts, aber da alle seine schönsten, sangbarsten, innigsten Melodieen in Dur stehen, so fühlen wir doch darin eine deutliche Neigung zum Dur-Geschlecht.

In der Einteilung der Moll-Tonarten finden wir eine deutlichere Abwendung von der alten Tonalität. Phrygisch, welches Fr. in geistlichen Stücken schön zu verwenden wusste, finden sich nur 2[1]) Stücke, und nur weil Fr. durch die alte Melodie dazu gezwungen war. Rein dorisch, mit der häufigen Neigung nach C-dur findet sich 69 mal, transponiert dorisch (g mit ♭) dagegen 111 mal, also stehen in letzterer Tonart beinahe die Hälfte von allen Mollstücken. Während nun die rein dorischen Stücke, vielleicht noch in unbewusster Anlehnung an das alte, noch nicht durchweg unser Mollgepräge haben, sind fast alle Stücke in g mit ♭ in unverfälschtem modernen G-moll gehalten; dies ist vielleicht auffallend, weil doch das aeolisch zu Gebote stand,[2]) um dieser unbewussten Neigung zu genügen, das doch noch am meisten unserem Moll entspricht; wir finden aber wirkliche aeolische Melodieen, die sich vorwiegend in a-moll mit Teilung in e bewegen nur selten, oft war es kaum möglich zu entscheiden, ob ein Stück hypodorisch oder aeolisch war, da sie meistens ganz inkonsequent zwischen dorisch (resp. d-moll) und aeolisch (resp. a-moll) schwankten und häufig in a-moll anfingen und in d-moll schlossen und umgekehrt, was alles nie bei dem anderen Moll-Geschlecht vorkam.

Francks beliebteste Stücke, die Quodlibets, die zum Teil in 4 (rechtmässigen) Auflagen erschienen, stehen fast durchweg in sonnigem Dur, nur eins hat die Haupttonart dorisch transp., und endlich eins rein dorisch.

Im Actus Oratorius steht unter 8 Nummern nur eine in Moll,

[1]) Reutterliedlein 1603 No. 8 und 10.

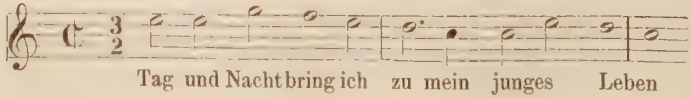
[2]) Es wäre beim äolischen, falls die Soprane, wie so häufig, auch den oberen Grundton, also a'', benutzen sollten, die Lage etwas zu hoch geworden.

und zwar ist es die einzige, wo eine ernste, träumerische Färbung geboten war.

Fassen wir zusammen: Franck bevorzugte, wenn auch unbewusst, die Tonarten, die unserem Dur und Moll entsprechen. und er kennt und liebt besonders die Durtonarten. Wir wollen ihn natürlich darin nicht als Ausnahme hinstellen, Hasler zeigt, etwa in seinem Lustgarten 1601 (mit seinen 22 Dur- und 28 Mollstücken) einen ähnlichen Zug für moderne Tonalität; Haussmann, Jeep, Widmann etc. ebenso, doch, soweit ich das umfangreiche Material übersehen kann, nicht mit solcher Bestimmtheit und vor allem nicht mit solcher Wirkung.

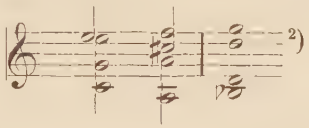
Die alte Sitte des XVI. Jahrhunderts, die Tonstücke nach Tonarten zu ordnen, hat Franck einigemal beobachtet, nämlich in seinen Bergkreyen 1602, in den Reutterliedlein 1603 und dann viel später noch ein mal in den letzten 28 Nummern seiner Lilia musicalia 1616, wo er je 4 Täntze in einer Tonart schrieb. Zu denselben Gewohnheiten gehört die Führung der Melodie resp. Cantus firmus durch den Tenor. In den Bergkreyen, seinem ersten weltlichen Werk, hat er diesen Gebrauch noch mitgemacht, aber auch da nicht konsequent; später kommen nur einzelne Nummern vor, in denen der Tenor intoniert, aber dann wieder unter die übrigen gleichberechtigten Stimmen zurücktritt. Überhaupt gebraucht Fr. die alten Satzkünste weniger, als seine Vorgänger, in rein kontrapunktischer Absicht, sondern nur als Mittel zur Bereicherung und Verschönerung mehr harmonisch, als kontrapunktisch empfundener Lieder. Seine Imitationen sind oft sehr reizvoll, aber stets sehr kurz; Sätze mit so kunstgerecht durchgeführten, breit ausgedehnten Imitationen, wie wir sie bei Hasler finden, sind bei Franck recht selten; man findet einige derartige in den Deutschen Weltl. Ges. 1604 und im Lustgärtlein 1623. Ebensowenig schwelgte Franck in den so beliebten 5stimmigen Sätzen; sie reihen sich bei ihm ohne Bevorzugung unter die 4- und 6stimmigen mit ein. Den dreistimmigen Satz wusste er recht wohl zu handhaben, wie die Tricinia nova 1611 beweisen, die sich von den vielen italienischen durch sehr maassvollen Gebrauch der Koloratur vorteilhaft unterscheiden, die er wiederum in allen Werken stets nur als Mittel des Ausdrucks verwendet, von jenem Erstlingswerk, den Bergkreyen abgesehen; wo der Text keine Veranlassung zu einer Verzierung oder Tonmalerei giebt, bringt auch Fr. keine Koloratur, wenn Marenzio—Haussmann 1606 (No. 30) schreibt

hat Franck schlicht und sinngemäss (Del. am No. 20)

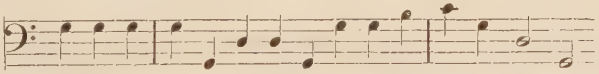


Dagegen weiss er alle damals bekannten Ausdrucksmittel wirkungsvoll und dabei diskret anzuwenden, namentlich trifft er in den Liedern über die Jagd und den Frühling etc. durch eine Fülle kleiner Feinheiten besonders glücklich den Ton der Naturstimmung.

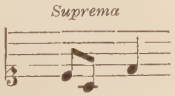
Harmonisch sind die meisten Werke ausserordentlich wohllautend, namentlich in den Dursätzen herrscht eine seltene Fülle und Anmut, die nur öfter für unser modernes Ohr durch eine besonders häufige Anwendung des mi contra fa gestört wird. Der Satz ist rein (abgesehen von den Quodlibets), die neuen Harmonien kündigen sich schüchtern an durch den Gebrauch der harmonischen Molltonleiter[1]), in gelegentlicher Anwendung des unvorbereiteten Quartsextakkordes auf dem guten Taktteil, in Dissonanzen, wie



die zur Verschärfung des wehmütigen Ausdrucks 5 mal wiederholt wird, und ähnl. Hierin berührt er sich mit Hasler, der strenger und herber ist, als Franck. Dieser übertrifft jenen an Süssigkeit der Melodie bei weitem, und es finden sich viele Dutzend, die noch heutzutage im Vortrage mit oder ohne Harmonie eine grosse Wirkung erzielen würden, was man von den wenigsten Kunstmelodien jener Zeit sagen kann. Ich teile eine Anzahl derselben im Anhang mit, da die Bildung von anmutigen Melodien von volkstümlicher Kraft und Milde Francks grösste Begabung war, und jene sein Wesen am besten widerspiegeln. Francks Stimmführung ist eine ganz ungebundene, Sprünge vermeidet er nicht sorgfältig, namentlich zeigt die Bassstimme nicht eben selten Septimensprünge und dergleichen, Aufeinanderfolge von 4 Terzen, ja im Quodlibet Grillenvertreiber 1622 No. IV sogar:



Quintenparallelen (sofern sie nicht parodistischen Zwecken dienen) sind grosse Ausnahmen, ebenso Quartenparallelen. Die Stimmgrenzen sind durchweg inne gehalten, das hohe h″ in No. 19 der 40 Täntz 1623 (natürlich in den kleinen Schlüsseln) und das tiefe



in No. 13 der Tricinia sind unica.

Der Bass geht selten bis zum tiefen E. In den Instrumentaltänzen findet sich einmal, im Lustgärtlein 1623 No. 36, das hohe c‴

[1]) Deliciae convivales 1627 No. 46 und 50.
[2]) D. W. Ges. u. Täntz 1604 No. 35.

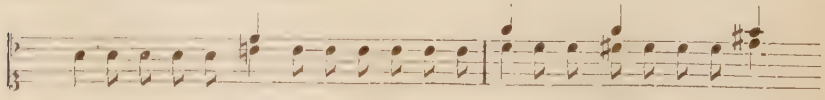
und hier und da sonst das tiefe Gamben — D. Für Sopr., Alt, Ten. und Bass (resp. Sopr. und Alt, Bass in den Tricinia) sind alle Vokalkompositionen, ausser dem lustigen »Spinnstuben«lied und dem Echo im Convivium 1622, die für nicht falsettierende Männerstimmen geschrieben sind. Franck mutet seinen Sängern selten Schwierigkeiten zu; eher müssen die Instrumentalisten sich bei einer kolorierten Imitationsfigur oder in langen Bassläufen ein wenig anstrengen. Fast alle Liedwerke Francks sind, wie damals üblich, auch »Instrumentaliter zu gebrauchen.« Eine selbständige Begleitung findet sich in seinen weltlichen Werken nie. In rythmischer Beziehung ist Franck mannigfaltig, ohne gerade viele neue, eigenartige Rythmen erfunden zu haben; auch in den lediglich im Tanzrythmus komponierten Liedern ist er selten monoton, und auch bei ihm zeigt sich in den Instrumentalsätzen (meistens Täntze) das Bestreben, die knappen Instrumentalformen durch mannigfaltige rythmische Themenbildungen zu schmücken und zu erweitern. Ein gutes Beispiel hierfür steht in den N. Mus. Intraden 1608 No. 21 (Anhang XXI).

Reissmann in seiner Allgem. Musikgeschichte 1864 II p. 106 ff. stellt Francks Lieder, insofern sie nicht Tanzlieder sind, viel zu sehr zurück, und nach ihm wären eigentlich nur die Tanzlieder von Bedeutung. Bedeutend gemildert hat der Verfasser sein Urteil in seiner »Geschichte des deutschen Liedes 1874« und kann auch zugegeben werden, dass der Tanz in mancher Hinsicht Francks Lieder beeinflusste.

Gern wendet der Komponist den 3teiligen Takt an am Anfang oder namentlich am Ende eines Stückes, um einen Wechsel im Ausdruck zu erreichen; dies ist nicht lediglich als Anlehnung an die Proporz anzusehen, sondern folgt aus dem richtigen Gefühl für die Steigerung, die dadurch entsteht. (Auch Hasler und andere machen in mitten eines Stückes häufigen Gebrauch von diesem rythmischen Wechsel.) Hemiolen kommen dem Rythmus nach nicht selten vor, doch sind sie entweder gar nicht, oder nur sehr inkonsequent geschwärzt.

Spuren von bewusster Anwendung der Chromatik habe ich vergebens gesucht.[1]) Die üblichen Erhöhungen — beim jeweiligen Leitton in der Kadenz oder in der Nachbarschaft derselben — sind: h, fis, cis, gis, und selten dis (der H dur-akkord kommt in der schon angeführten No. 35 der D. Weltl.-Ges. 1604 2mal vor); ferner die Erniedrigung b und es. Ganz unterschiedslos braucht Fr. bei der Auflösung von b: ♮ und ×, bisweilen in demselben Stück beide Arten, ohne dass es mir gelungen ist, ein konsequentes harmonisches Prinzip

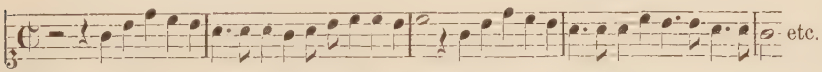
[1]) Denn die Stelle im Tricinium des Actus Oratoris media temp. 4 und 5 kann kaum in Betracht kommen:



hierbei nachzuweisen. Auch braucht er das ♯, wie Viele in jener Zeit, als Warnung für den Sänger, dass eine Note nicht zu erniedrigen ist (z. B. Lustgärtlein No. XVI Q. Vox ♯e = e).

Noch haben wir uns die musikalische Form Francks klar zu machen. In seinen frühesten Kompositionen wendet er in den Liedern öfters die Form einer einzigen fortlaufenden Melodie ohne Teilung durch Wiederholungszeichen an, wie er sie in vielen Volksliedern vorfand. Seine Bergkreyen und Reutterliedlein sind zum Teil in dieser einfachsten Form. Später kommt sie nur vereinzelt vor, etwa im Convivium 1622. Stellen wir dieser Form die grösste gegenüber, die er meistens nur bei 5 oder mehrstimmigen Nummern anwendet: dieselbe ist am meisten der Motette verwandt und besteht aus einer Aneinanderreihung von kleinen imitierten, selten kanonischen Sätzen, kleinen homophonen Stellen, wieder Imitationen u. s. w. Solche Stücke finden sich in der D. Weltl. Ges. 1604, Recreationes 1614, Lustgärtlein 1623. Francks Lieblingsform ist aber die folgende: Er komponiert 2 Stollen mit einer Melodie und fügt nach dem Wiederholungszeichen den Abgesang hinzu, der manchmal auch wiederholt wird. Giebt der Text keinen zweiten Stollen, so wird doch derselbe Text zum zweiten Mal gesungen, was auch bei nicht für den Tanz bestimmten Liedern ursprünglich mit diesem zusammenhängt. Diese leichte und am meisten ins Ohr fallende Form erweitert er oft zur Dreiteiligkeit, wobei gewöhnlich jeder Teil wiederholt wird, manchmal auch nur die beiden ersten. Diese Dreiteiligkeit findet sich am meisten in seinen Instrumentaltänzen, die dadurch oft motivisch sehr reich und mannigfaltig sind, ohne dass etwa ein thematischer Zusammenhang zwischen den Teilen bestände.

Interessant ist die an das neuere Lied erinnernde Eigenart, innerhalb des ersten Stollens die erste Melodiewendung zu wiederholen, nur mit anderer Kadenz, wie häufig im Convivium 1622 zu finden ist. Hier folge ein Beispiel:



Somit haben wir die Übersicht über Francks musikalischen Styl beendet und hatten gefunden, dass er nur soviel von den Italienern annahm, als die allgemeine Zeitströmung mit sich brachte, diese Errungenschaften aber mit echter Deutschheit zu einem anmutigen, für jeden verständlichen Ganzen zu verbinden strebte. Ein kleine Opposition gegen übermässigen Italienerkultus könnte man in dem Ausdruck finden:[1]) »Und weilen anitzo in etlichen Jahren nit viel von deutschen Täntzen, sondern fast nur . . Curranten und Galliarden durch offenen Truck aussgangen, als bin ich verursacht — worden, dies Werklein von — Deutzschen Täntzen zu verfertigen.«

[1]) 40 Täntz 1623.

Wir wollen nun die Werke selbst in 4 Abteilungen näher in Augenschein nehmen:

a) Volkslieder und Quodlibeta,
b) Sonstige Lieder (und Tanzlieder),
c) Der Actus Oratorius,
d) Werke mit ausschliesslich instrumentalen Tänzen.

IV. Abschnitt. Die Werke im Einzelnen.

a) Volkslieder und Quodlibeta.

1. Musikalischer Bergkreyhen Nürnberg 1602 4 v.

Dieses erste weltliche Werk unseres Meisters ist Herzog Christian II. von Sachsen gewidmet und enthält in der Widmung die Versicherung »dergleichen *Gems cantionum*« seien »vormals von keinem Komponisten *edirt* noch in offenen Druck gegeben worden.« Dies trifft insofern zu, als Bergkreyhen bis dahin nicht in dieser Gestalt, in contrapuncto colorato, erschienen waren. Es sind 21 Nummern, nach Tonarten geordnet: 8 dorische, 2 mixolydische, 4 aeolische und 7 ionische. Die Stimmführung ist stark kontrapunktisch und ist überladen mit Koloraturen. Da der Tenor meistens die etwas verstümmelten Volksmelodien intoniert und durchführt, singen auch die anderen Stimmen den Text schlicht ohne Wiederholungen durch. Die Lieder sind harmonisch sauber und einfach. Sehr oft ist dem Ende ein feierlicher, in Koloraturen austönender sog. Kirchenschluss (in der Unterdominante) angehängt, oft ist die Melodie im Tenor so verwischt, dass man zweifelt, ob die Melodie nicht auf den Cantus übergegangen ist, was bei dem bekannten »so wünsch ich jhr eine gute Nacht« No. 18 (nicht zu verwechseln mit dem gleichen Anfang No. 7) thatsächlich geschehen ist. No. 12 scheint mir von Franck erfunden, eine Volksmelodie zeigt sich in keiner Stimme.

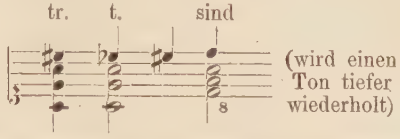
Über No. 1—4 ist wenig zu sagen, in Nummer 5 dagegen: »Ach Winter kalt, wie mannigfalt« finden wir eine schöne alte dorische Melodie mit den Anfangsintervallen d a c', die in den ältesten Volksmelodien so häufig auftreten; ich gebe sie im Anhang (I); es sind 4 Strophen vorhanden (Ambraser L. 25).

No. 8 »Ein weiblich Bild mein Herz gefangen hat« steht auch in dem Ambraser L. No. 198, leider ist die Tenormelodie unkenntlich und einförmig.

No. 9 »Ich habs gewagt frisch unverzagt« steht bei Böhme, Altd. Liederbuch 1877, mit etwas abweichender Melodie, die einem Buche christlicher Reutterliedlein von Winnenberg 1582 entstammt. Der Textanfang im Ambraser L. 25 hat »Du schöne magd« statt »frisch unverzagt.«

No. 10 ist »Ein Mägdlein jung gefelt mir wol, von Jaren alt etc.«, ein derbes, aus lauter Antithesen bestehendes ironisches

Liebeslied auf ein garstiges altes Weib, und hier hat sich der Komponist einen Scherz gemacht bei den drastischen Worten »trif tunckel sind jhr äuglein klar«, nämlich:



Wahrlich eine ergötzliche Wirkung mit einfachen Mitteln!

No. 11, 13, 14, 17 sind recht unbedeutend, No. 12 ebenfalls, nur dass wir hier hinweisen können auf einen damals beliebten Anfang: Tenorsolo auf »Ach!« mit beliebiger leicht kolorierter Wendung, worauf die übrigen Stimmen einsetzen; ich habe solchen Anfang z. B. bei Haussmann gefunden.

No. 15 mit dem echt volkstümlichen Text »Ein fauler Baum verholen steht« hat eine ganz allerliebste ionische (f mit b) Melodie, die wohl wert gewesen wäre, bei Böhme aufgenommen zu werden (Anhang II).

Die Melodie zu No. 16 (Anhang III) ist etwas monoton aber volkstümlich, der Text dagegen ist unbedeutend und nicht als Tagelied aufzufassen, wie der Anfang; »Wach auff mein Lieb und hör mein Stimm erklingen« vermuten lässt; eher ist No. 20 »Wach auff meins gemüts ein Trösterin«; mit seinem wertlosen Tenor, ein milder Versuch zu einem solchen.

Bei No. 18 kommen wir wieder auf bekanntes Gebiet: »So wünsch ich jhr ein gute Nacht, bei der ich war alleine« (Ambraser L. No. 12) mit 3 Strophen. Die Melodie geht, wie schon erwähnt, im 4. Tempus auf den Cantus über, allerdings in Koloraturen förmlich eingewickelt. (Auch Haussmanns Erstlingswerk 1592 »Neue T. Weltl. Lieder« hat die Melodie im Tenor.) Enttäuscht werden wir durch die reizlose und entstellte Weiterführung des vielversprechenden Tenors von No. 19:

Die Melodie hat nichts gemein mit der bei Forster V, 2 befindlichen.

No. 21 endlich hat den beliebten Text: »hüt dich bey leib, nimstu ein Weib«, ist aber musikalisch ziemlich ungeniessbar durch ein sinnloses Gemisch von Sprüngen, Koloraturen, die sich gegen Schluss hin sogar etwas gelehrt geberden.

Wie man sieht, haben wir es noch mit einer etwas unreifen Arbeit zu thun, die Reissmanns herbes Urteil »Fr. wäre nicht glücklich in der Behandlung von Volksliedern« gewesen, verdient. Viel weniger trifft dieser Vorwurf das nächste Werk, das:

2. Opusculum etlicher newer und alter Reutterliedlein, Nürnberg 1603 4 v.

Die Widmung an den Herzog Casimir v. Coburg nennt die Melodien »gleichwohl altbekandt, doch wohlklingend und anmutig«; das lange Lobgedicht von Chr. Reich ergab, wie wir im I. Kapitel sahen, nichts Wichtiges. Die leidigen Koloraturen machen sich hier viel weniger breit, ja sie beschränken sich fast ausschliesslich auf die Melodie, die diesmal im Cantus liegt. Die Begleitung ist homophon, wodurch die schönen Volksweisen mehr zur Geltung kommen. Wir haben 30 Nummern in der Tonartenfolge: Dorisch (7), Phrygisch-Aeolisch-Phrygisch (3), Mixolydisch (4), Aeolisch-Hypodorisch (5), Jonisch (11).

Das »altbekandt« scheint mir auf No. 1 wenig zu passen, denn welche Volksmelodie hat im Abgesang 7 durch je eine Semiminimapause getrennte kleine Abschnitte? Dies Stück mit seinen hier noch aufdringlichen Koloraturen und seinem etwas konventionellen Liebestext scheint ebenso wie die letzten, übrigens weit hübscheren Nummern, von Franck selbst zu stammen.

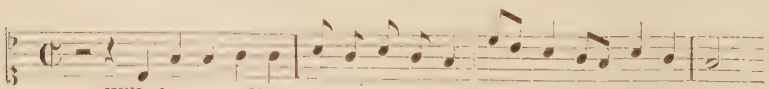
No. 2 ist wieder »Ach Winter kalt wie mannigfalt« und mag als Vergleichungsmaterial zu jenem Tenor, aber auch als Musterbeispiel für Fr.'s damalige Art zu harmonisieren, im Anhang vollständig Platz finden (Anhang IV); man achte besonders auf die herbe Kadenz, und die Harmonie im viertletzten Tempus.

Denselben Charakter trägt No. 3; »Wie wol ich arm und elend bin«, wo leider Fr. die wundervolle, dem dorischen eigentümliche Kadenz auf c in der Mitte, die wir in beiden Versionen bei Böhme[1]) No. 431 finden, zu einer Halbkadenz auf d cis umgestaltet!

In Nummer 4 begegnen wir dem ewig jungen Meister Hildebrand, dessen Schicksal wir aber nur in 4 Strophen verfolgen können; die Melodie ist nicht eben schön verarbeitet.

Über die übrigen Nummern der Reutterliedlein müssen wir rasch hinweggehen, da wir die erste Periode Franck'schen Schaffens genügend gekennzeichnet haben; nur einige wichtige Einzelheiten wären noch hervorzuheben. No. 24 ist die von Böhme gesuchte Melodie zu: »Ich ritt einmal zu Braunschweig auss«, die sich ohnedies aus 4 Bruchstücken jenes 6 st. Quodlibet 1602 fast vollständig herstellen liess (Anhang V).

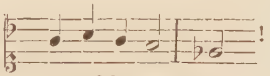
Schwer ist es, die merkwürdige Deklamation von No. 26 »Wilhelmus v. Nassawe etc.« anzuerkennen; Franck druckt allerdings, und nach ihm Böhme und Reissmann (Gesch. d. D. Liedes 1874) den Text durchweg mit folgender Betonung:



[1]) Dort dorisch tr. also f.

Man denke sich einen Trupp Soldaten, die beim Marschieren singen »von deut . . . . schem Blut«! Auch haben die beiden niederländischen Versionen, die Böhme bringt, ganz richtig die Betonung »von deút.« auf dem guten Taktteil; die einzige, wenn auch unbefriedigende Lösung ist die, dass das rythmische Gefühl der Singenden so teilte, wie ich es durch Punkte andeute (in verwandter Weise in »Prinz Eugen« etc.).

Die nicht ganz getreu von Böhme aus dem erwähnten 6 st. Quodlibet ausgeschriebenen 4 Fragmente von »Traut Hensichen über die Haid aussreit« können wir entbehren, da wir hier in No. 27 die vollständige Melodie davon finden, die nur eines geringen Schälungsprozesses bedarf (Anhang VI). Zu den Worten: »Da stolpert jhm sein apffelgraus Ross», hat sich Fr. augenscheinlich den Scherz erlaubt, den Ruck des Stolperns anzudeuten, da ganz klar gedruckt steht



s. apfelgraus Ross

Ein Kenner seiner Quodlibets wird dies weiter nicht auffallend finden. Zu guter letzt bietet er uns in No. 28—30 ein Akrostichon auf MELCHIOR, doch so, dass Melchi auf das Lied No. 28 fällt, ein reizendes, transp. ionisches Stückchen, O auf die mit Imitationen und wirklich kunstvollen Sequenzen gewürzte No. 29, und endlich R auf ein lustiges kanonisches »Re sol singt all« in No. 30, welche in den breiten Tönen des glänzenden F dur das interessante Büchlein schliesst mit »Du aber Music halt bey mir«.

Bruchstücke aus den meisten genannten Volksliedern finden sich in den

3. Quodlibeta (Farrago, Ferculum)

wo Fr. seinen ganzen Humor, seinen ganzen Sinn für Wirkungen entfaltet hat. Es scheinen 2 handschriftliche (?) und vermutlich in Freundeskreisen verteilte Quodlibets verloren gegangen zu sein, denn er spricht in den Q-Sammlungen immer von allen »die bisshер in Druck aussgangen« und druckt doch auf das zweite Q. 1603: »Noch ein ander Quodlibet«, auf den Tenor und Bass aber: »das vierdte Q.« Alle 10 in Druck erschienenen stehen zusammen im

3. Musikalischen Grillenvertreiber Cob. 1622;

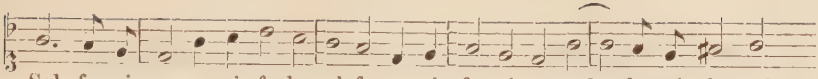
nämlich: ein 6 stimmiges, eins zu 4 St. plus durchgängigem Tenorsolo[1]) und 8 4 stimmige.

Das Zusammenflicken von zertrennten Melodiefragmenten ergiebt naturgemäss einen gewissen Mangel an Form und Einheitlichkeit eines solchen Gebildes, doch hält Fr. nicht nur die Anfangstonart

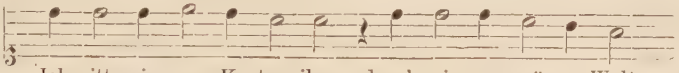
[1]) Übrigens das einzige Neue in der Sammlung; die Angabe auf dem Titelblatt ist eine captatio benevolentiae.

auch am Schluss fest, sondern zeigt auch die Neigung, die Hauptonart durch häufige Kadenzen zu fixieren, z. B. in No. I, VI, X. Mit grossem Geschick weiss er fortwährend Kontraste herzustellen, alle Mittel der Abwechslung ins Feld zu führen, Homophonie-Imitation, Dur-Geschlecht — Moll-Geschlecht, Solo — Chor, ehrwürdige Volkslieder — gemeine Gassenhauer, rythmischen Wechsel, Parodie etc. Überhaupt feiern die Saltus minici der Durtonarten wahre Triumphe. Besonders häufig finden wir Bruchstücke der kirchlichen Psalmodie, oder das Magnificat mit untergelegtem Unsinn, oder den Feuerruf des Wächters, derselbe, den z. B. Wolfgang Schmeltzel in den Quodlibets von 1544 in 2 Nummern sehr hübsch verarbeitet hat, oder das Ausrufen der Gewerbetreibenden wie »Kessel flicken«, »Ingwers, Pfeffers, allerley gute Fürtze«, »kaufft gute Milch« etc. etc., eine Wirkung, die wir noch heute z. B. in einem schottischen Volksliede finden, das aus dem Ruf der Heringsweiber und dem Glockenspiel der Turmuhr zusammengesetzt ist.

Eine besondere Beachtung verdient Francks erstes 6 st. Quodlibet von 1602 (No. X), denn es ist ein Prachtstück von harmonischer und kombinatorischer Kunst, und dürfte wohl als Kunststück sehr vereinzelt dastehen. Ohne dass die Ionische Tonart (f mit b) wesentlich verlassen wird, besteht jede der 6 Stimmen ausschliesslich aus Bruchstücken von älteren und neueren Originalmelodien, so dass Eitners Ausspruch in d. Mh. f. M. 1885, p. 48: Die Melodien scheinen von Fr. erfunden, denn sie stimmen mit den älteren nicht überein, dennoch ist damit nicht gesagt, ob es nicht doch damalige Volkslieder sind, die wir aber noch nicht kennen, schlechthin unverständlich bleibt, da notabene 8 Jahre vorher Böhme's Buch erschienen war! Die Liederfragmente sind so benutzt, dass sie »in allen Stimmen auffeinander *Respondiren*«, d. h. dass ein Bruchstück nicht allein steht, sondern meist von einem anderen, oder 3 anderen in anderen Stimmen möglichst unerwartet und komisch vervollständigt wird. Erstaunlich ist des jungen Meisters Kunst, die vielseitigen Eigenschaften ein und desselben Tones als Bestandteil verschiedener Harmonien auszunutzen, denn selten braucht er die Melodie gewaltsam umzuändern, um sie in einen Akkord hineinzuzwängen. Das Ganze steigert sich sehr wirkungsvoll gegen den Schluss hin, der durch eine kräftige Folge von Imitationen über das alte »Wisch einmal herumb« gebildet wird. Keines der folgenden Quodlibets lässt sich an Interesse diesem an die Seite stellen, obgleich sie eine Fundgrube bilden für Lieder des XVI. Jahrhunderts. No. II »semper lustig« (1619) und No. IX. Frischauff (1622) sind Francks letzte und schwächste Leistungen auf diesem Gebiet; sie sind spezifische Kneipquodlibets, und daher sehr drastisch aber künstlerisch minderwertig. Unter den unzähligen Einzelheiten kann ich nur einiges hervorheben, z. B.: finden wir in den ersten Zeilen von No. V (»Nun fanget an«, 1605 etc.) die Melodie



die fast identisch erscheint mit der späteren angeblich Neumark'schen zu: »Wer nur den lieben Gott lässt walten«. Etwas weiter ist der Anfang zu Text 138 bei Böhme:



Aus No. VIII (Frölich etc. 1611) gebe ich (Anhang VII) die unbekannte allerliebste Liedstrophe: »Hab ich mein Tag kein Gut getan« und zum Schluss aus No. VII (Last uns, 1611) ein wundervolles Maienlied »Die liebe Maienzeit« mit der vollen Harmonie; das Lied ist zweiffellos alt, was schon der wechselnde Rythmus bezeugt (Anhang VIII).

An dem Fasciculus Quodlibeticus (1611, enthält 3—8 und 10 des späteren »Grillenvertreibers«) angehängt ist ein Lied, welches von einem Solotenor gesungen wurde, worauf der 4 st. Chor immer fragend antwortet: »Ein Mägdlein stund«, »Wo stund es denn?« etc. Es ist eine Version des Liedes »Ein meydlin an dem laden lag« bei Böhme (No. 58a), nur hat es eine andere Melodie, die offenbar ein zerrissenes und koloriertes, dorisches Volkslied ist. Hübsch ist der Gedanke, nach der Schlussfrage: »Was soll das sein?« (scl. für ein Täntzelein) einen kurzen Tanz durch die Instrumente spielen zu lassen, der natürlich von dem »Jungen Knaben« stammt, der »ein kleines geiglein bei sich trüg«!

Welche gute Früchte Francks Beschäftigung mit den Volksliedern getragen hat, verbunden mit der Ausbildung seines harmonischen Gefühls zeigen seine

b) weltlichen Liedwerke,

die wir nunmehr in Augenschein nehmen wollen.

4. Deutsche weltl. Gesäng und Täntz, Cob. 1604.

Die 37 Stücke sind ohne bestimmte Tonartenfolge und sind eingeteilt in 24 4 st., 10 5 st., 2 6 st. und ein 8 st. Echo. Die ersten 4 stimmigen Stücke sind vorwiegend homophon und zerfallen in 7 mit Text und 17 ohne Text. Die ersten haben noch nicht die knappe Strophenteilung wie in der letzten Franckschen Periode, geben aber schon ein hübsches Bild von seiner glücklichen Art, das volkstümliche nachzubilden, so dass das eingestreute berüchtigte Liedchen: »Der Mönch der sprach das Nönnlein an« gar nicht aus dem musikalischen Rahmen fällt, wie das folgende, No. 7 im Anhang zeigen wird (Anhang IX). No. 8—24, sämtlich in geradem Takt, könnte man, da sie keine Bezeichnung tragen, einfach »Lieder ohne Worte« nennen, wenn man nicht hier

und da durch hartnäckige rythmische Sequenzen zu sehr an den Tanz erinnert würde. No. 25: »Es war einmal ein alter Mann, der wolt noch« ist eine sonderbare Laune des Komponisten, denn ein Stück von 6 Tempora in lauter gleichmässigen Semiminimen ohne Pause, und durch 2 Wiederholungszeichen in 3 Teile geteilt, also beim Vortrag aus 96 Semiminimen bestehend, dürfte wohl nicht ein zweites Mal zu finden sein. Die 5 st. Lieder sind mit grosser Kunst gesetzt. Die No. 28—31 bilden 4 Teile eines Jagdliedes, das mit den unvermeidlichen Koloraturen auf »jagen« geziert und nicht ohne geschickte Abwechslung ist, da der Komponist im dritten Teil die Bassstimme ganz aussetzen lässt und dann im 4. Teil in breiten Akkorden zu den Worten: »Also verlor der Hirsch sein Leben« wieder mit vollen Mitteln einsetzt. Die anmutige Behandlung der unflätigen Grobiangeschichte No. 32—34 wird nur noch überboten durch Haslers No. 11—13 im Lustgarten 1601! Die folgende No. 35 erwähnte ich schon als interessant durch herbe Harmonien; auch formell ist folgender Bau ungewöhnlich: 11 Tempora + 11 T. ausgeschriebene Wiederholung (2. Textstollen mit Vertauschung von 4 Stimmen) + 32 T. freie Imitation + wieder 11 neue T. + 11 T. ausgeschriebene Wiederholung.

Ein solches Sammelwerk mit einem Echo 8 vocum zu schliessen, lag damals sehr nahe, da sich die Deutschen mit Leidenschaft auf diese neue wirkungsvolle Spielerei aus Italien stürzten; ein geschickter Komponist wie Franck erzielte allerliebste Effekte damit, und schrieb sogar ein längeres 3 teiliges

6. Newes Echo 1608,

welches in einigen Stimmheften der Landesbibliothek zu Kassel zu finden ist. Zu dem

5. Andern Teil deutscher Gesäng und Täntz Cob. 1605, 4 v.

ist leider bis jetzt nur die Tenorstimme aufzutreiben gewesen und so müssen wir auf eine Besprechung verzichten. Das Werk ist nur kurz und besteht aus 13 Liedchen, 17 kleinen Tänzen (2 bis 3 teilig) und den 5 bisher erschienenen Quodlibets.

In ein und demselben Jahre erschienen die

7. Flores Musicales Nürnberg 1610 (1. Febr.) 4—8 v.

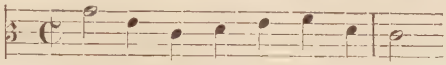
und

8. Musicalische Fröligkeit 1610 Cob. 4—8 v.

und gehören auch in ihrem ganzen Styl zusammen. Beide beginnen mit kurzen, 2 teiligen Liedchen, die trotz ihrer anmutigen, gewissermassen konzentrierten Melodie, durch ihre Anlehnung an den Tantz etwas formelhaftes an sich haben; in beiden folgen dann Tänze, in jenem Galliarden ohne Text, in diesem mit Text. No. 4 der »Flores«

enthält die bei Fr. nur hier vorkommende Eigentümlichkeit eines Schlusses, der das Anfangsmotiv des Liedes wiederbringt.

Eine frische Waldesluft weht durch das 6 st. Frühlingslied



No. 18

Last uns hinauss ins grün spatzirn

und das Jagdlied No. 22—23 mit seinem »Hift! Hift! Hift!« und seinem ruhelosen hin und her von Imitationen und Tonmalereien.

Weniger gelungen sind die 6—8 st. Sätze des anderen Werkes (»sampt einem Dialogo« zwischen Jüngling uud Jungfrau, No. 26, 6 v.), welches wir nur deshalb noch einmal erwähnen werden, weil es einen Text enthält, den Franck in den »40 Täntz« No. 1 von neuem komponierte, und zwar in viel anmutigerer Weise, so dass man durch Vergleichung beider Tonarten die Stylentwicklung des Meisters deutlich demonstrieren kann.

Was wir von den

9. Tricinia nova Nürnberg 1611 [1])

(6 und 10 im Anhang X und XI) zu erwarten haben, deutet die Titelwendung »nach Italienischer Art« an, doch sind sie weit kunstvoller als die

11. Deliciae amoris Nürnberg 1615, 6 v.,

die wir bereits im Abschnitt II dieses Kapitels erledigt haben.

In die glücklichste Periode der melodischen Erfindung unseres Meisters gelangen wir mit den

10. Recreationes Musicae Nürnb. 1614, 4—8 v.,

in welchem kaum eine Melodie der 11 4 st. und 11 5 st. Gesänge ohne Anmut und Reiz ist, selbst für moderne Ohren, und man könnte No. 3 und 4 (Anhang XII und XIII) manchem trivialen oder grübelnden modernen Liederkomponisten als Beispiel vorhalten.

Über die nächsten 15 Galliarden, Couranten und Aufzüge ist nichts von Belang zu bemerken, wohl aber interessiert uns ungemein die Form der 8 st. Canzon für 2 Instrumentenchöre (am Schluss).

Es ist das längste weltliche Stück, was wir von Fr. besitzen und zählt 113 ½ (sic) Tempora. Es steht in dorisch transp. und beginnt mit einem regelrechten fugierten Sätzchen mit der unvermeidlichen Form der Canzon alla Francese des Joh. Gabrieli etc. etc. So bald er kann, verlässt der Meister diese Bahn der Kontrapunktik und bewegt sich fernerhin möglichst homophon. Wir drücken den Bau am besten durch Zahlen aus: 12 Tempus-Takte Chor I + 6 Takte Chor II (nicht fugiert) + 16 Takte im Tripeltakt, welche den

[1]) Diese befinden sich nicht im Akad. Kircheninstitut, sondern in der Stadtbibliothek in Breslau.

Kern des ganzen Stückes bilden, denn nach 18 Takten Zwischenspiel kehren dieselben 16 Takte (mit Vertauschung) wieder und nach $21\frac{1}{2}$ Takten Zwischenspiel zum dritten Mal. Den Schluss machen beide Chöre zusammen mit neuen kurzen Imitationen, während die vorigen Zwischenspiele mit immer neuen kurzen Themen homophon waren. Es dürften wohl wenig deutsche Komponisten jener Zeit ein so langes Instrumentalstück in dieser Gabrielischen Form verfasst haben.

Das nächste spezifisch deutsche Liedwerk (abgesehen von den Tänzen) lag nur in der Tenor- und Bassstimme vor, so dass wir bis jetzt auf die 24 Liedmelodien verzichten müssen, die es enthält. Im Dinse'schen Katalog der Bibliothek des »Grauen Klosters« hier (Berl. 1877) ist es unter »Deutsche Litteratur« verzeichnet und ist zusammen gebunden[1]) mit Francks Recreationes, Ferculum Quodlibeticum 1613 und Rivanders »Ein newes Quodlibet, Nürnberg 1624. Da ausdrücklich in der Dedikation an 4 sächsische Prinzen von einem newen Wercklein die Rede ist (6. Sept. 1616), so ist die Jahreszahl 1606, die Becker angiebt, und nach ihm Goedecke, Böhme und Reissmann, falsch. Der vollständig typographisch korrekte Titel mag als Ergänzung zu jenem Eitner'schen Verzeichnis hier folgen:

12. LILIA MUSICALIA

Schöne, liebliche / fröliche / newe Liedlein, mit lu=ſtigen, kurtzweiligen Texten untergelegt / ſampt etli=chen anmutigen Pavanen, Galliarden und Curranten / derer keines zuvor in Druck außgangen, alle mit vier / Stimmen componiret durch Melchior Francken, Fürſtl. Sächſiſch. Capellmeiſter zu Coburgk [Stimme] Gedruckt zu Nürnberg / bey und in Verlegung Georg Leopold Fuhrmanns, ANNO CHRISTI, M. DC. XVI.

Der Ordnung der Tänze 25—52 in je 4 von einer Tonart gedachten wir schon, es ist immer die Folge Pavane, Galliarde, Curranta, Curranta.

Die Bestimmung des Werkleins ist für: Die »liebliche Musicalische Auffwartung« zu »Fürstl. Ornament und Belustigung bey Tafeln und Mahlzeiten.«

Von den Texten sind mehrere belustigend durch ihre Urwüchsigkeit; so schliesst No. 6 (mit dem stehenden Strophenanfang: »Von jhretwegen —) jedesmal mit dem Refrain: »Juch, Juch,:,::,: von jhretwegen ein Bein entzwey!« und die Redensarten in No. 22, von einer Untreuen, die: »den Heiligen die Füss hett abgeschworen, dass Er der Hahn im Korbe sei«, aber ihn dann »in grünen Wald nach Pfifferlingen« schickte, so dass sie zur Strafe bald »vor Kalck muss mauern mit Koth« dürften nicht viel bekannt sein. Die Lieder schliessen mit der tröstlichen Versicherung:

[1]) Zugleich sei hingewiesen auf die sauber geschriebenen gleichzeitigen Nachträge aus Werken von Jeep, Haussmann, Metzger, Walliser, Friderici. Die Hefte gehörten Michael Zarlangk, —? Norib. 1624.

All die Künste werdn vergehn
aber die Musica
wird in aller Ewigkeit bestehn
falala falala.

Dass der treuherzige Künstler sein möglichstes dazu beitrug, bezeugt das

13. Newe Teutsche Mus. fröl. Convivium Cob. 1622 (21) 4-8 v.[1]).

Diese 34 »kurtzweilige inventiones von allerhandt guter Materien« bestehen aus allerliebsten eigenen Melodien mit gewinnender Harmonisation, und ganz schlicht und doch wirkungsvoll behandelten Volksliedern. Da finden wir unser Mailied[2]) (VIII) aus jenem Quodlibet No. V des Grillenvertreibers wieder (1611 gedruckt), dann die »Martinsnacht« möglicherweise ein Coburger Volkslied (Anhang XIV), ferner ein langes Martinslied (No. 12) mit einem tollen Durcheinander von Sprachen und Rythmen, das mehr an ein Quodlibet erinnert, aber doch bei Hoffmann v. Fallersleben a. a. O. als zusammengehörig aufgenommen ist. Der Bergkreyhen No. 25 »Ich hab durchwandert Städt und Land« (5 Strophen) intoniert nicht die alte Melodie bei Rhaw Bic. I 1545, und verlässt auch bald den Urtext (Böhme 454) um »mineralogisch« statt »geographisch« zu werden und mit einer lüsternen Pointe zu enden.

»Spinnstuben« heisst das bloss für nichtfalsettierende Männerstimmen notierte Lied (Anhang XV), »Glück auf zu eim guten Abent», »Dank soltu davon haben« etc. (No. 27), und ist eine Art Unterredung und Erzählung von 3 Tenoristen und einfallendem Chor, die ein sehr lustiges Bild von dem nächtlichen Treiben in den alten Spinnstuben geben. Für dieselbe Stimmlage notiert ist auch No. 32: Ein Echo für 3 vorsingende Stimmen und 3 antwortende Solotenöre, die wirklich einander immer das gleiche nachsingen, während die Hauptstimmen schweigen; das lange Stück steht in reinstem G moll mit Abweichungen nach B dur, der modernen Paralleltonart.

Das fünfte Volkslied (No. 33) ist das bekannte »Wo find ich denn deins Vattern Hauss« für 8 stimmigen Chor in ionisch transp. (f mit b) und das sechste und letzte endlich

»Zeuch Fahle Zeuch«, nach Böhme kein Fuhrmannslied, sondern ein Kinderliedchen[3]), das aber sehr kräftig für 8 stimmigen respondierenden Chor gesetzt ist. Sehr wirkungsvoll wird der Refrain »Zeuch fahle Zeuch« in 3 Oktavenlagen unisono gesungen, ein prächtiger Klang.

[1]) Goedecke hatte offenbar die Titel zu den Stimmheften gesehen, die die verschiedenen Jahreszahlen tragen, denn er führt nebeneinander 2 Werke desselben Inhalts und Titels an (No. 15 und 16).

[2]) Leicht koloriert.

[3]) Sollte das „Spuler trag ein hohen Muth
spul die pfeiffen böss und gut“
im Quodlibet II (1619) des Grillenvertreibers 1622 auch ein Kinderlied sein?

Eitner bringt Lied und Text offenbar als neu gefunden in dem oft genannten Verzeichnis vor, hat aber dabei nur die Hälfte abgedruckt, da er immer nur den Cantus I, nicht aber den notwendig respondierenden Cantus II abgeschrieben! so dass der Text, den übrigens Böhme vollständig bringt[1]), vollends unsinnig wird. Einen ähnlichen Fehler hat E. bei der Textangabe von No. 25 und 27 gemacht.

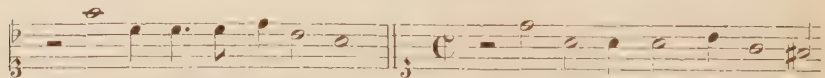
Weniger volkstümlich, aber künstlerisch am allerreichsten ist Franck's

14. Newes liebl. mus. Lustgärtlein Cob. 1823 5—8 v.

(Dedic. vom 24. XII. 1622) 36 No.

welches möglicherweise im Hinblick auf Haslers Lustgarten entstand, aber einerseits musikalisch weniger ernst und breit ausgeführt ist, als jener, andererseits noch gefälliger und naiver im Ausdruck. 4stimmige Sätze finden sich gar nicht, er bedient sich für seine fröhlichen Sing- und Trinklieder des volleren 5stimmigen Satzes. Da finden sich Tafellieder mit intonierendem Tenor (No. 1, 5, 10), kurze neckische Liedchen in warmer G dur-Färbung, wirkungsvolle Verwendung der lange verpönten Koloratur als Selbstzweck (6), nämlich um das »schön Singen« und die »feine Kunst« zu illustrieren, in ähnlicher Weise, wie der Passus »Tenor-Discant« etc. etc. bei Hasler, Lustgarten No. 35. Bemerkenswert ist auch das mi contra fa(b h) in den Aussenstimmen auf dem Worte »musikalisch«. Dies muss für damalige Zuhörer einen besonderen Reiz gehabt haben.

Das innige Lied No. 8 »wenn ich des Nachts soll schlaffen« (Anhang XVI) hat eine melodische Wendung, die Franck einigemale sonst bringt, und offenbar von Hasler entlehnt hat, denn die Ähnlichkeit mit einem von diesen reichlich ausgenutzten Motiv im Lustgarten 1601 No. 19 dürfte keine zufällige sein.



muss ich dich dann auff-geben — Wenn ich des Nachts soll schlaffen

Auch den studentischen Ton trifft Franck vortrefflich in dem »Pursalisch lustig last uns seyn«, wo der 1. Tenor mit dem Cantus im kanonischen Wettstreit geradezu um den Vorrang in der Tollheit kämpft.

Von Nr. 14—17 haben wir 6stimmig initierende Stücke mit kanzonenhafter Behandlung und Anwendung des Rythmus , während die 8stimmigen Gesänge wieder die homophone Technik der respondierenden Chöre aufweisen, mit Massenwirkungen gegen Schluss. Die 10 folgenden 5—6stimmigen Intraden bevorzugen den Rythmus oder und wirken daher leicht etwas mo-

[1]) Leider unvollständige Melodie.

noton, immerhin wäre dieses ganze Werk als Essenz der Franck'schen Eigenart am ehesten zu neuer Veröffentlichung geeignet.

Fast lediglich aus 4 stimmigen Tanzliedern und Tänzen besteht Franck's letztes Liederwerk:

15. 40 Newe deutzsche lustige Mus. Täntze
Cob. 1623. 4 (—6) v.

dessen letzte Nummern 41 und 42 unbedeutend und mehr als Anhängsel zu betrachten sind. Alle 40, die vokalen sowohl, wie die instrumentalen, haben den gleichen Typus: 2teilige Sätzchen mit Vorwiegen der »Viertel«-Bewegung, nur dass auf die Nummern für »allerley Instrument« die Proporz folgt. (Letztere lässt er bei den Vokalen T. nicht folgen, vielleicht aus dem unbewussten, richtigen Gefühl für das Gewaltsame, was die Deklamation derselben oft an sich hat.) Vier Texte hat er den Tricinia 1611 entnommen und den ersten »Schein mir du schöner Morgenstern« der »Fröligkeit« 1610; dies Lied habe ich als Typus, der jeden weiteren Kommentar über die 40 Täntz ersetzt, in den Anhang aufgenommen (XVII a und b) und zugleich die Melodie desselben Liedes aus der »Fröligkeit«: Dort haben wir eine ungegliederte Melodie als Teil einer polyphonen Masse, mit vielen Textwiederholungen, und dazu noch den »andern Theil« (der in den 40 Täntzen weggelassen ist) in ähnlicher Behandlung; hier haben wir den denkbar einfachsten Satz mit weit erschöpfenderem Ausdruck, als in dem früheren, dreimal so langen.

Hiermit haben wir die Überschau über Franck's weltliche Liedkomposition beendet, und fanden ihren Hauptvorzug in der hervorragenden Begabung des Meisters, die scharfe Deklamation der Italiener und die gewissenhafte Anlehnung an den Wortsinn zu verbinden mit der Innerlichkeit und Innigkeit der deutschen Melodie, ohne hier in musikalischer Breite zu schwelgen oder dort einen Sprechgesang statt einer gesungenen Sprache zu schaffen.

c) Wir hatten im I. Kapitel gesehen, dass sich Franck's berufliche Thätigkeit auf seine Kapellmeister-Funktion und später auf die Inspektion und Direktion der Cantorey beschränkte. In Coburg befand sich nun ein von dem Herzog Casimir besonders gepflegtes Gymnasium, in welchem noch zu Franck's Zeit lateinische Schuldramen aufgeführt wurden. An dem Geburtstag des Herzogs, am 14. Juni 1630, wurde ein solches Schuldrama aufgeführt, zu welchem Franck die deutschen Einlagen komponiert hatte. Der Inhalt dieses Stücks mitsamt der Komposition ist uns in einem einzigen Exemplar (der zweiten Auflage) erhalten in der Leipziger Stadtbibliothek aus dem Becker'schen Nachlass. Da das Nachwort davon spricht, dass Herr Melch. Franck dem Fürstl. Gymnasio »offt und viel in dergleichen Actibus Gratificieret und frey gewillfahret«, so ist man im Zweifel, ob uns etwa noch andere Stücke dieser Art verloren gegangen sind, oder ob mit dem gratificieren nur eine praktische Hülfeleistung beim Einstudieren etc. bezeichnet wurde.

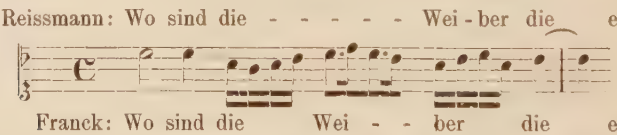
Auf dem Titelblatt steht:

16. »Relation von dem herrlichen Actu Oratorio, welcher etc.«

Der Titel des darin beschriebenen Werkes dagegen lautet: »Von dem erlöseten Jerusalem | durch den theweren Fürsten Gottfrieden, Hertzogen von Bullion.« Über den Dichter oder die Quelle des Stückes fehlt uns jede Nachricht; die deutschen Einlagen waren blos zur Belustigung des Laienpublikums geschaffen und greifen in die eigentliche Handlung gar nicht ein, wenn man nicht den Traumgesang der Engel an den Hertzog von B. als zur Handlung gehörig betrachten will. Eine Analyse des ganzen Stückes ist überflüssig, da Reissmann in seiner Allgem. Musikgeschichte II fast den ganzen Wortlaut des Büchleins mit der Musik abgedruckt und besprochen hat[1]). Hier kann nur auf Franck's Anteil daran hingewiesen werden. Zunächst muss ich bei der Wichtigkeit und Seltenheit des Werkes[2]) die bedenklichen Versehen berichtigen, die Eitner (Monatshefte 1885 p. 111) und Reissmann untergelaufen sind. Eitner spricht von 9 4 stimmigen Sätzen: Es sind 8 Sätze, von denen einer 5 stimmig, einer 3 stimmig und die übrigen 4 stimmig sind.

Reissmann hat dreimal die Deklamation und auch die Worte willkürlich geändert und so einen Hauptvorzug Franck's verdunkelt;

1. den Gesang der Amazonen (-Königin) Tempus I:



2. Im Traumliedlein ist die Media am Anfang ganz entstellt und muss heissen:

3. Im Sommerlied ist der Text:

›Kompt jhr Gspielen, wir wolln uns kühlen bey diesen frischen Tawe«

willkürlich geändert in

›Kombt ihr Gespielen, wir wolln uns kühlen bei dem frischen Thaue

und dadurch eine wahrhaft haarsträubende Deklamation herbeigeführt.[3])

[1]) Weniger ausführlich C. F. Becker in der N. Zeitschrift f. M. Band XV p. 131 ff.

[2]) und zur Richtigstellung bei etwaigem Vortrage.

[3]) Kein Druckfehler! Ebenso in seiner Ill. Gesch. d. D. Musik p. 278.

Reissmann hat meines Erachtens nicht genügend hervorgehoben, wie ausserordentlich richtig, bei der Dürftigkeit der Vorlage, Franck den dramatischen Ton einer jeden Nummer getroffen hat. Das ein Meister des Tanzliedes das erste, zweite, vierte und sechste Stück angemessen komponiert, war weiter nicht bemerkenswert, aber dass er sofort diesen Ton verlässt und im dritten Stück die agierenden Amazonen durch reiche Koloraturen charakterisiert, und im fünften Stück die Engel, die dem sorgenvollen Fürsten Trost zusprechen sollen, einen anderen, ernsten teilnahmsvollen Ton anschlagen lässt (Gmoll) — das zeugt von bedeutendem Talent, die Situation zu erfassen.

Aus der Quelle des Volksliedes scheint mir der Komponist geschöpft zu haben bei der Melodie des Sommerliedes[1]) (Anhang XVIII), eines Wortgefechtes in 23 Strophen zwischen Bauern und Bauerndirnen, verbunden mit tanzartiger Aufstellung »nach sehr altem Gebrauch der Thüringer« und noch bestimmter bei der Melodie der letzten Historie in 80 Strophen, welche wie das Ayrer'sche »singets Spil« von allen Darstellern dieser Judenprellerei auf denselben »Thon« im Tenor gesungen wurden (Anhang XIX). Letzterer ist dem ganzen Bau nach ein Volkslied (namentlich wegen der Wendung nach c (in ionisch mit b) kurz vor dem Schluss), während der Text des Sommerliedes (siehe bei Reissmann a. a. O.) wohl ein modernisiertes Überbleibsel oder eine Art Kopie einer vergessenen alten Thüringischen Dichtgattung sein könnte.

Franck hat, was die Technik der Gesänge betrifft, sich noch ganz an die ältesten Versuche der Italiener auf dramatischem Gebiet gehalten, denn sie sind alle chormässig gesetzt und werden entweder wie das erste und die beiden letzten von dem jeweiligen Darsteller »in die« Bass-, Cantus- oder Tenorstimme gesungen, oder, wie bei den übrigen Nummern jedesmal ausdrücklich betont wird, neben oder hinter der Bühne gesungen und gespielt, während die Darsteller nur »gar zierlich agiren.« Dieses »Nachhinken« des deutschen Singspiels, wenn man es so nennen darf, hinter den Fortschritten, die die italienische Musik in Deutschland sonst verursacht hatte, ist eine eigenartige Erscheinung jener Musikperiode.

d) Die 4 Tanz-Sammlungen Franck's stehen hier deshalb an letzter Stelle, weil sie im allgemeinen ganz dieselbe Physiognomie zeigen, wie unzählige »italienische«, »deutsche«, »polnische« Tänze jener Zeit, die zum Teil nur deshalb veröffentlicht sind, weil seine Freunde ihn drängten, die Sachen doch nicht »unter die Banck« liegen zu lassen.

Die Sammlung

---

[1]) Denn so ist die Hauptüberschrift, nicht: Lied vom Bauer (Bauern) -mägdlein.

17. Newer Paduanen, Galliarden und Intraden Cob. 1603 4—6 v.

besteht aus gewissenhaften Arbeiten für »allerley Instrumenten« mit dem nötigen Aufgebot von geschickten Imitationen und auch von mi contra fa; unter den (durchweg 3 teiligen) Pavanen hebt sich No. 13 (Anhang XX) vorteilhaft hervor durch ein geniales Spiel mit einer auf- und absteigenden Tonleiter in den beiden Aussenstimmen.

In der Stadtbibliothek zu Danzig befinden sich die vollständigen Stimmbücher zu einem Sammelbande einzelner Werke von Hausmann, Zange, Widmann etc. etc., in welchem sich auch Franck's

18. Neue music. Intraden Nürnb. 1608 6 v.

befinden, »sonderlich auff Violen zu gebrauchen«, die weit voller und bewegter sind als die vorhergehenden. Unter den 24 Nummern habe ich die einundzwanzigste ausgewählt, um einen Einblick in einen solchen Tummelplatz lustiger Gedanken zu gewähren. Solch eine Frische der Erfindung gehörte sicherlich nicht »unter die Banck.« (Anhang XXI.)

Zu dem

19. Newen musik. Opusculum Cob. 1625 5 v.

sind nur die Mittelstimmen vorhanden, und zu den

20. Deliciae convivales Cob. 1627 4—6 v.

nur der Cantus in Berlin und der Tenor in Leipzig. Diese enthalten die beiden im Abschnitt III erwähnten Ddur-Stücke (Anhang XXII), die zugleich die stete Abwechslung zwischen geradem und ungeradem Takt, die in der ganzen Sammlung durchgeführt ist, veranschaulichen. Es sind alles nur Intraden, »neben dem General-Bass componiret.«

Mit diesem an rythmischen und melodischen Einfällen reichen Werke schliesst die Thätigkeit Franck's auf weltlichem Gebiete, da er, wie viele seiner Zeitgenossen, der festen Überzeuguug war, es sei in den schweren Zeiten sündhaft, weltliche Musik zu treiben oder gar in Druck zu geben. Hätten Armut, Krankheit, Kriegsnot in seiner ganzen Umgebung das letzte Jahrzehnt seines Lebens nicht verdüstert, so hätten wir gewiss noch mehr fröhliche Ergüsse dieses echt deutschen Mannes erhalten, dessen Bedeutung für die Musik seiner Zeit man erst dann vollständig würdigen könnte, wenn es gelänge, eine Anzahl seiner vorzüglichsten Werke mit verständnisvoller Auswahl vor die Öffentlichkeit zu bringen; dann würden sich auch jetzt die Worte bewahrheiten, die ein befreundeter Dichter einst einem Werke unseres Meisters voransetzte:

»Sic hoc[1]) sic illos animos et corda virorum
Artis, crede, tuae semper amore trahes.«

[1]) hos?

Thesen.

1. Die geringe musikalische Productivität Englands ist nicht die Folge von Mangel an Begabung, sondern von ungünstigen äusseren und geschichtlichen Verhältnissen.

2. Ein Hauptgrund für den verhältnismässig niedrigen Stand der Orgelmusik in unserer Zeit liegt in dem Umstande, dass sie die herrschende Stellung in der Kirche verloren hat.

3. Die mittelalterliche Musiktheorie ist als ein Rückschritt der Antiken gegenüber zu bezeichnen.

4. Es ist nicht richtig, dass die Meister früherer Jahrhunderte im Verhältnis zu ihrer Zeit eine weisere Beschränkung in der Anwendung der Mittel zeigten.

5. Die richtige Entwicklung der Oper geht dahin, dass jede geschlossene Form, die der dramatischen Absicht widerstreitet, zu vermeiden ist.

6. Die Behauptung der belgischen Instrumentenmacherschule, dass das Material der Blasinstrumente keinerlei Einfluss auf den Ton hat, ist falsch.

VITA.

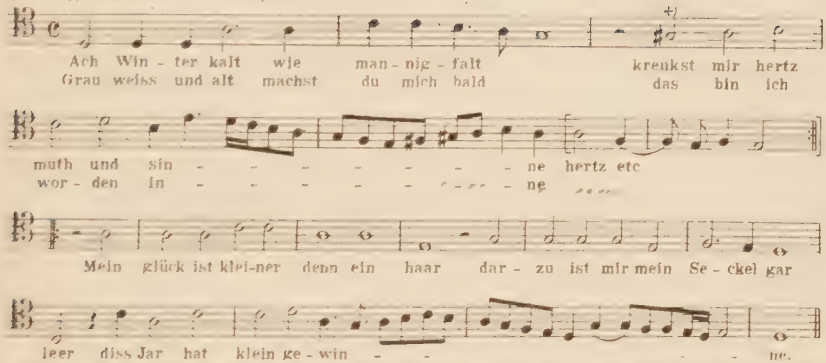
Natus a. d. Kal. April. MDCCCLXVII in Vico Sancti Remigii, amoeno Italiae oppido, unde parentes, Dr. Caspar Obrist et Alisa Obrist Grant Duff, eodem anno in Helvetiam, patriam meam, remigraverunt, annosque octo variis in regionibus Helvetiae versatus anno MDCCCLXXV Vimariam transmigravi, ubi solius matris nunc valde desideratae sub tutela domi primum, deinde tres annos in Gymnasio liberaliter educatus sum haud neglecto musicae artis studio, quam ab ineunte aetate Caroli Müller-Hartung, deinde Alberti Becker disciplina usus magnopere fovi coluique. Anno MDCCCXXXVIII, mense octobri civis factus celeberrimae Universitatis Berolinensis scholis interfui illustrissimorum virorum: Spitta, Erici Schmidt, Zeller, Hermanni Grimm, Bellermann, Ebbinghaus, Plank, Hermann. Fidem profiteor evangelicam.

Dabam Berolini a. d. Kal. Mai.

Aloisius Obrist.

Musikalischer Anhang.

I. Bergkreyhen V. 4 Strophen.



Ach Win - ter kalt wie man - nig - falt krenkst mir hertz
Grau weiss und alt machst du mich bald das bin ich

muth und sin - - - - - - - - ne hertz etc
wor - den in - - - - - - - - ne

Mein glück ist klei-ner denn ein haar dar - zu ist mir mein Se - ckel gar

leer diss Jar hat klein ge - win - - - - - ne.

+) Dies *gis* ist zu gunsten der (schon modernen) Harmonie in Hinblick auf den „*A moll*" Schluss gesetzt. Vor 50 Jahren hätte man noch *g* („*e moll*" accord) gesetzt.

II. Bergkreyhen XV. 2 Str.

Ein fau - ler Baum ver - hoh - - - - len
den ich wol weiss da wer - - - - - - - - mir

steht so fern auff grü - ner aw - - - - - - en
wol bey ei - ner schö - nen fraw - - - - - - en.

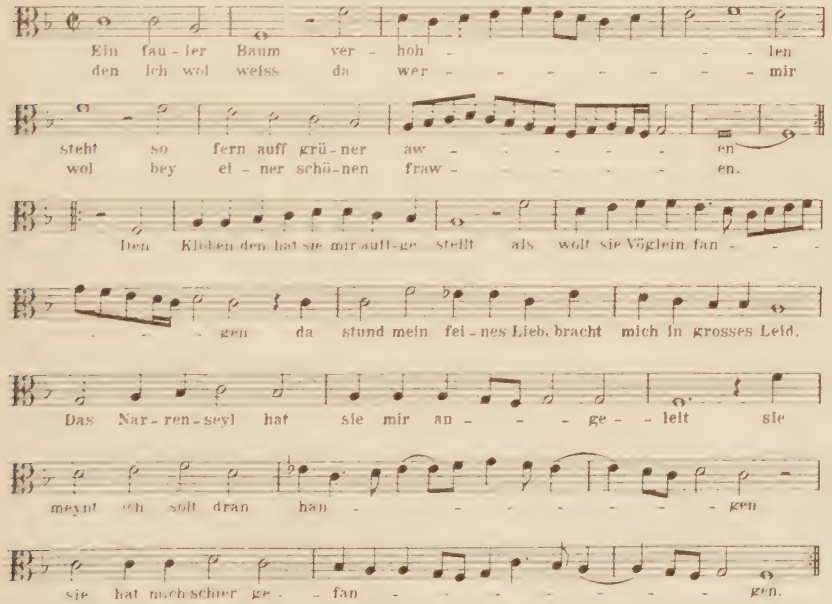
Den Kloben den hat sie mir auff-ge stellt als wolt sie Vöglein fan - - -

- - - gen da stund mein fei - nes Lieb, bracht mich in grosses Leid.

Das Nar - ren - seyl hat sie mir an - - - ge - - leit sie

meynt ich solt dran han - - - - - - - - gen

sie hat mich schier ge - - fan - - - - - - - - gen.

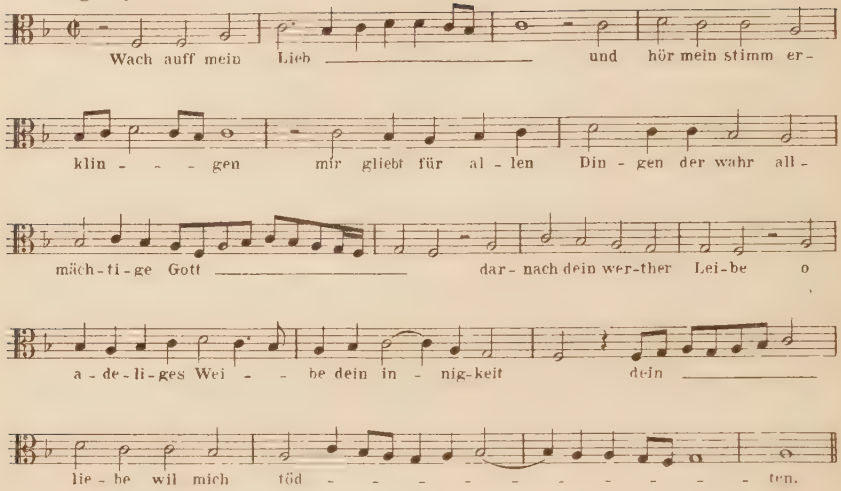


Das „Ausschälen" dürfte keine Schwierigkeiten machen.

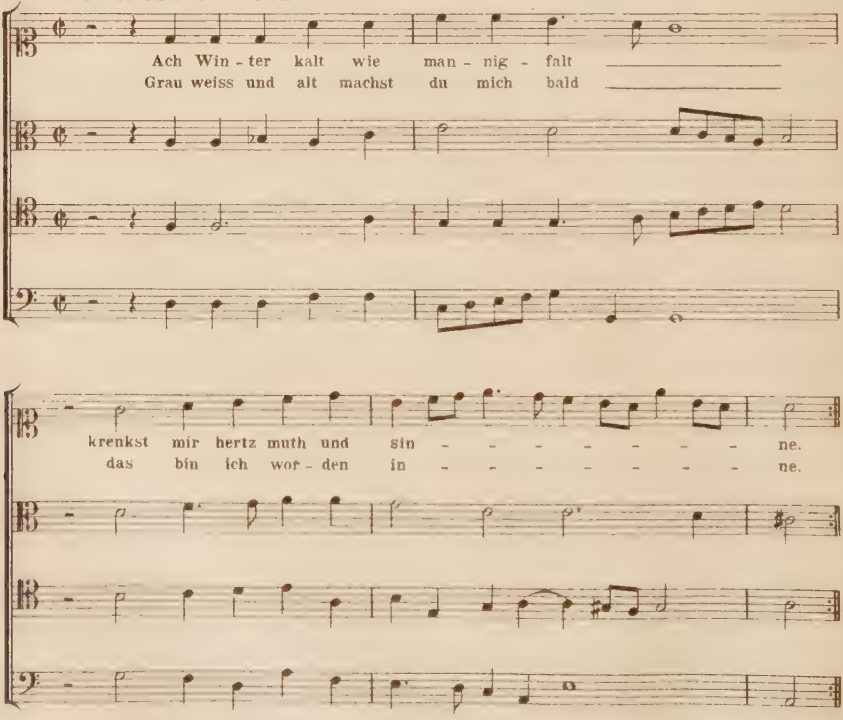
Str. 2. Ihr mündlein rot
ihr äuglein klar
habn mich zu ihr bezwungen.
Die seckel schwer
hat sie gar lieb
ein ander hat mich verdrungen.

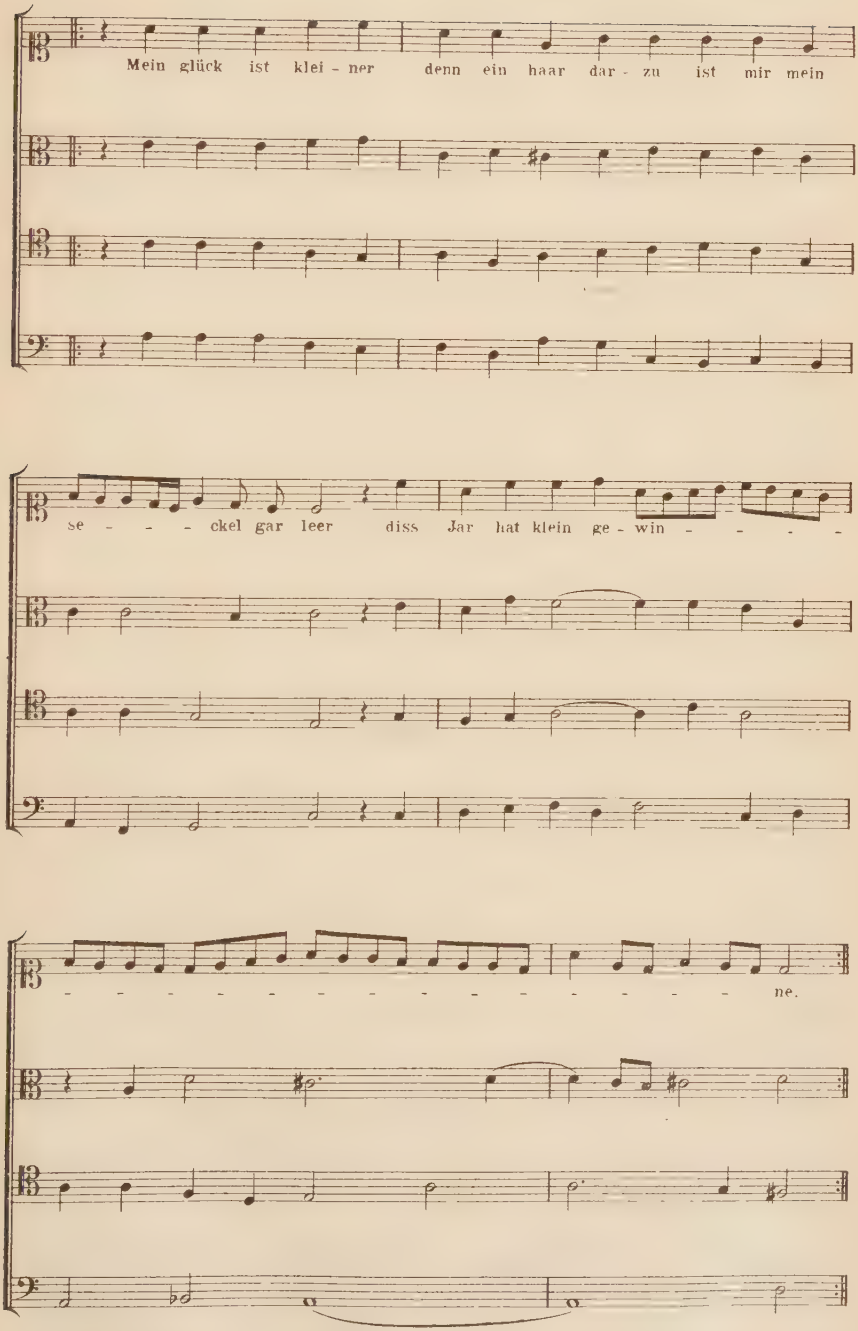
Damasket schauben(?) stehn jhr höflich an
sie tregt kein schlechte Kleider
mit Malvasier allzeit wil sie gelabet seyn
ich förchte ich muss gar schababe seyn
in lieb und auch in leiden
muss ich nun von ihr scheiden.

III. Bergkreyhen XVI. 3 Str.

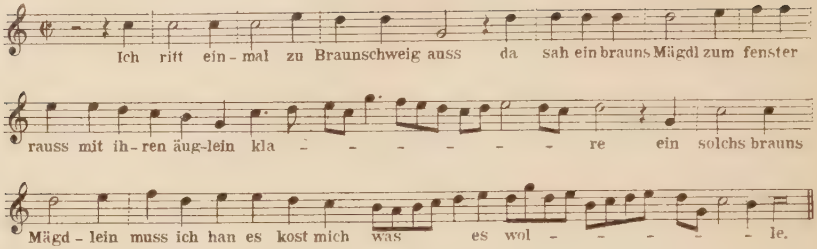


IV. Reutterliedlein II. 4 Str.



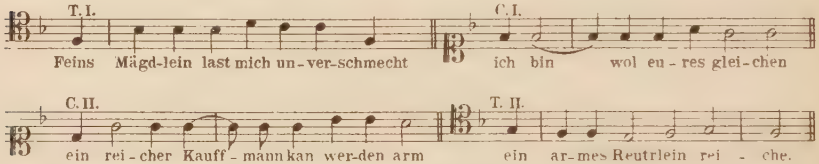

Mein glück ist klei - ner denn ein haar dar - zu ist mir mein
se - - - - ckel gar leer diss Jar hat klein ge - win - - - - -
- ne.

V. Reutterliedlein XXIV. 5 Str.



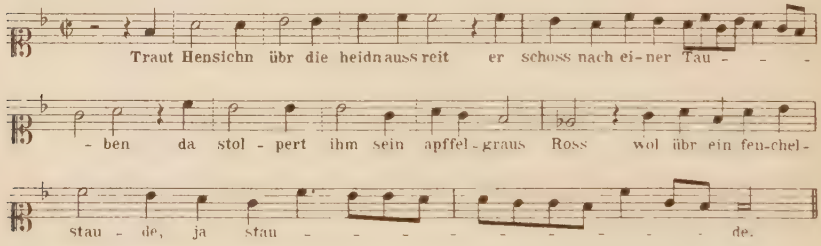
Va. Fragmente aus dem Quodlibet: Farrago 1602. 6 v.

(noch 3 mal erschienen) „KESSEL."

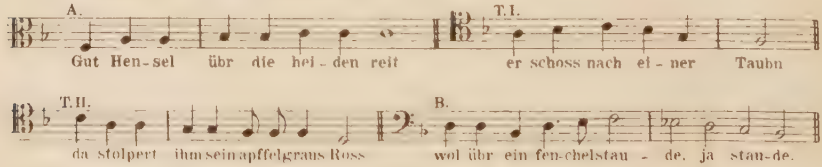


Zwischen den beiden ersten Bruchstücken fehlt leider etwas.

VI. Reutterliedlein XXVII. 7 Str.

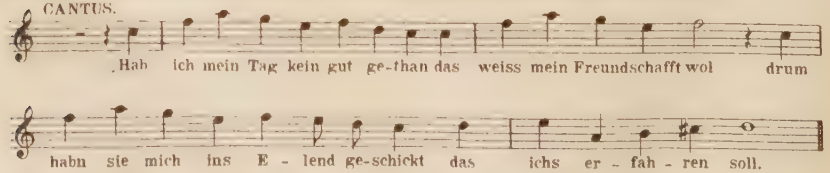


VIa. Fragmente aus dem Quodlibet: Farrago 1602. 6 v.

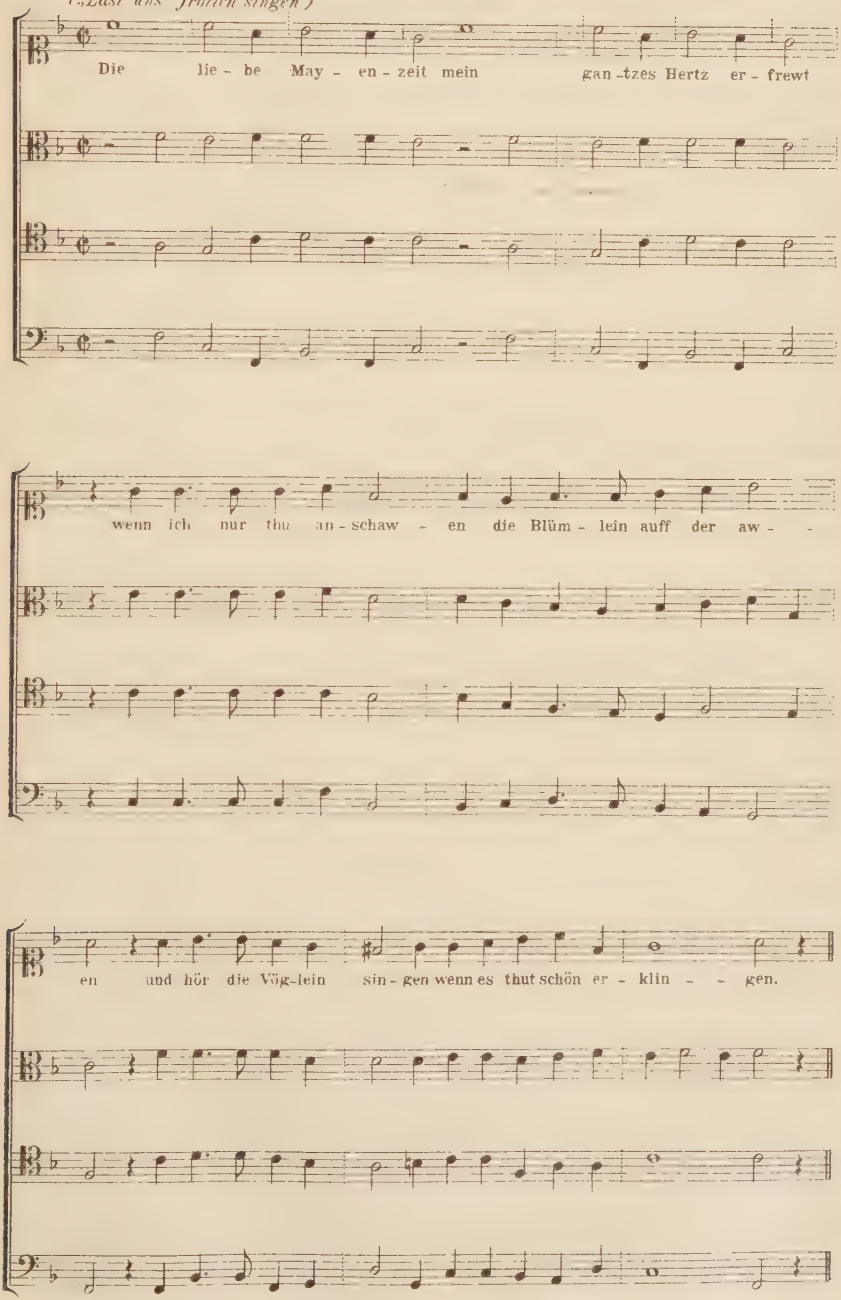


Böhme hat die beiden mittleren Fragmente geändert: unecht ist gewiss sein *c* auf „Ross" statt *d*.

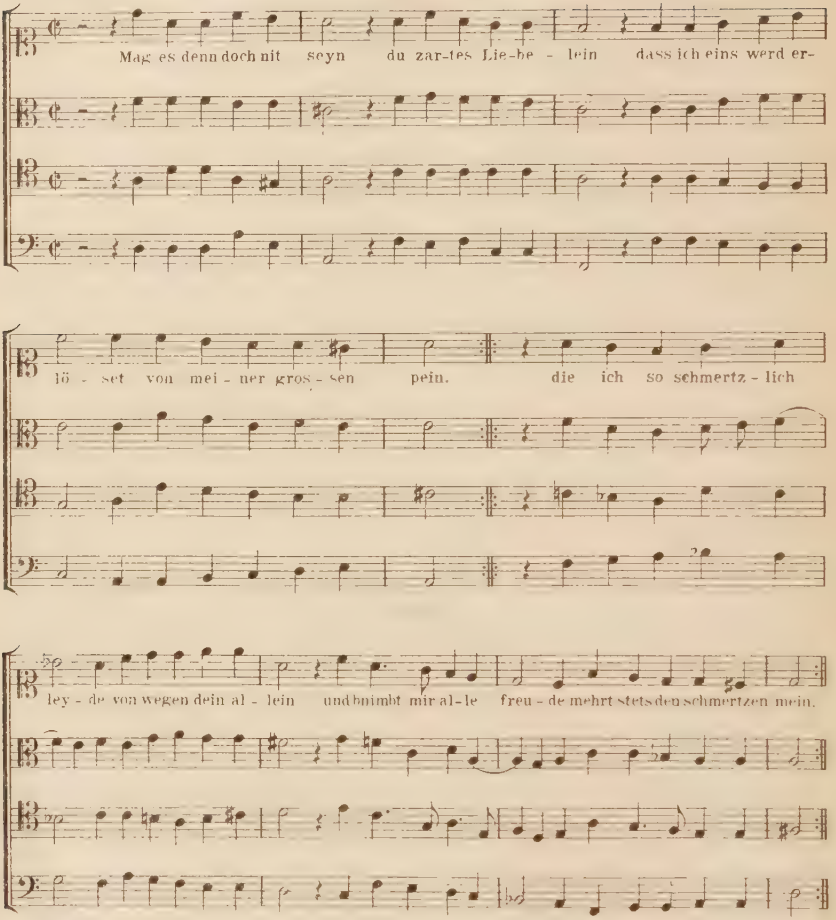
VII. Aus dem Quodlibet VIII des Grillenvertreibers 1622. *(Frölich in Ehren.)*



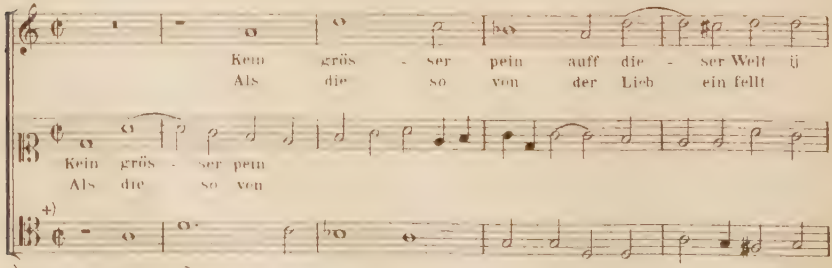
VIII. Mailied aus dem Quodlibet VII des Grillenvertreibers.
(„Last uns frölich singen“)



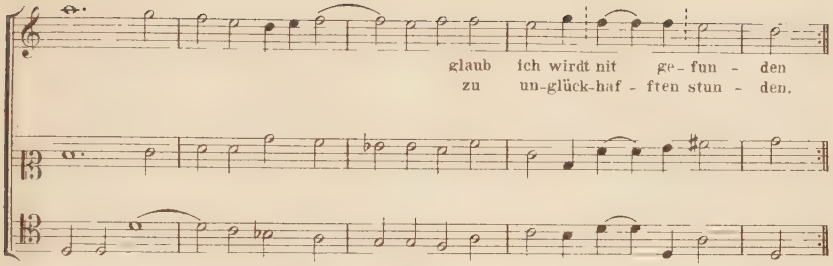
IX. Deutsche Weltl. Ges. u. Täntz 1604. Nº VII. 4 Str.

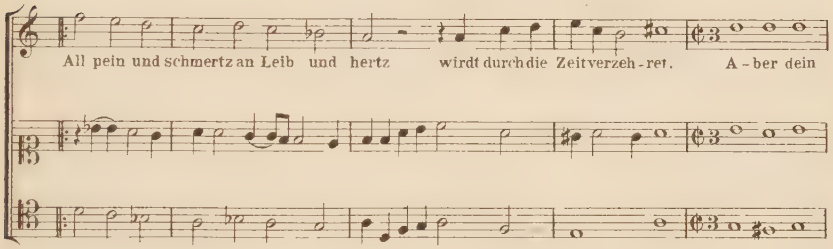


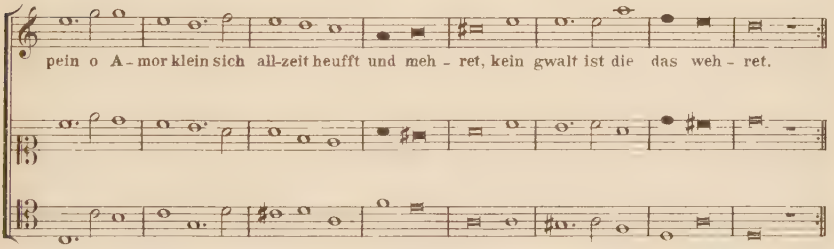
X. Tricinia 1611. Nº VI. 3 Str.



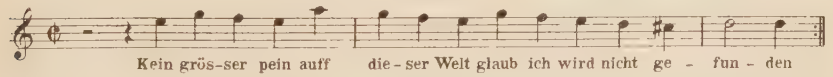
+) Original fälschlich 𝄢

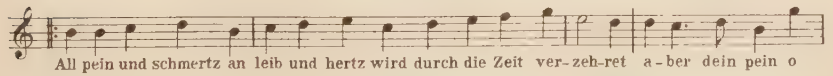


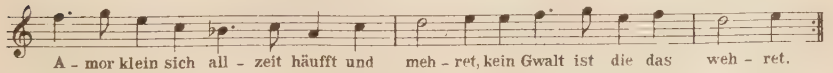




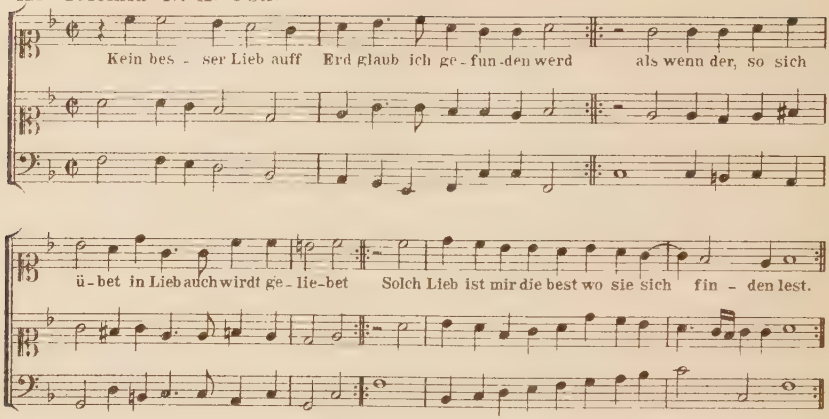
Xª 40 Täntz 1623. Nº XVIII. 3 Str. (vergl. Tricinia VI) Stimmen unvollständig.



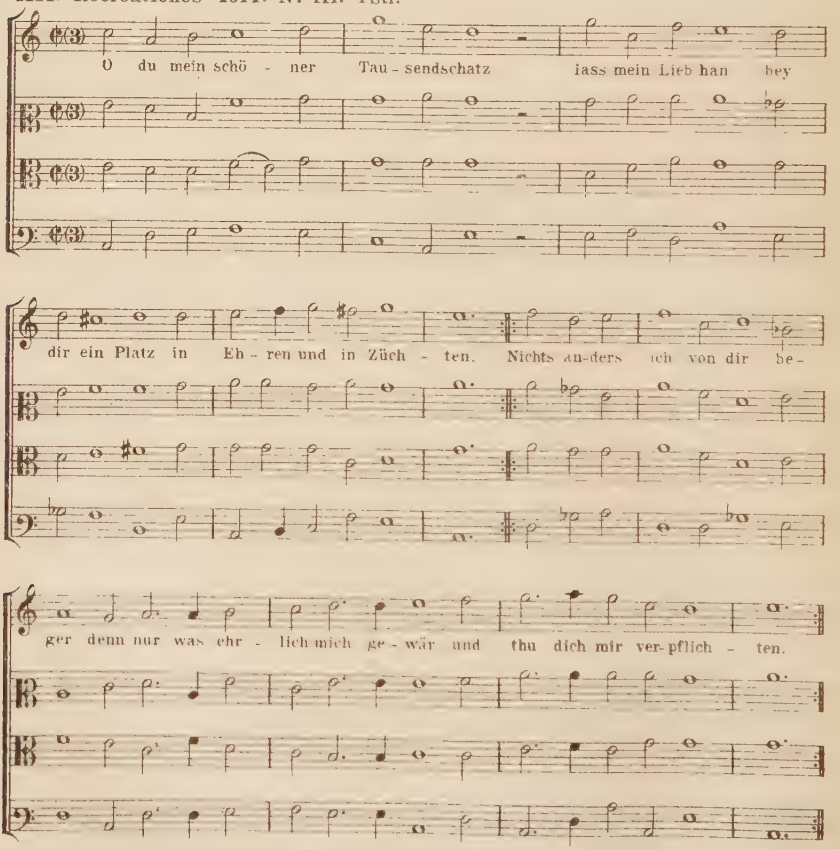




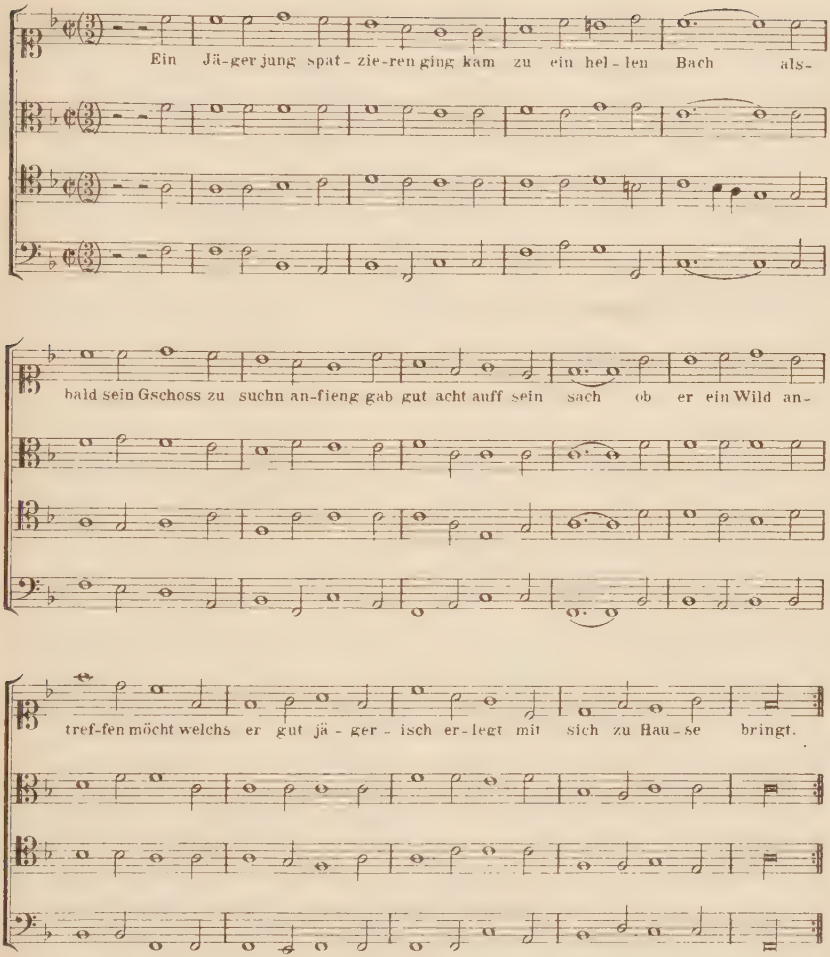
XI. Tricinia Nº X. 6 Str.



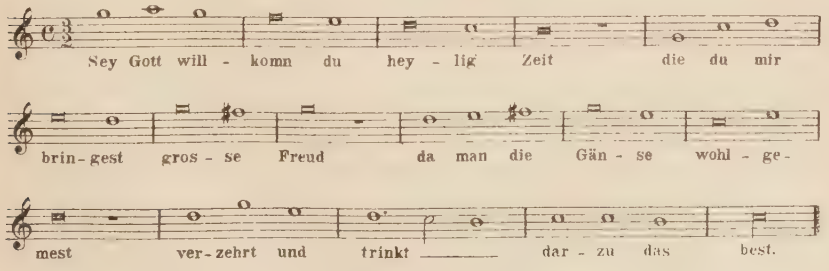
XII. Recreationes 1614. Nº III. 4 Str.



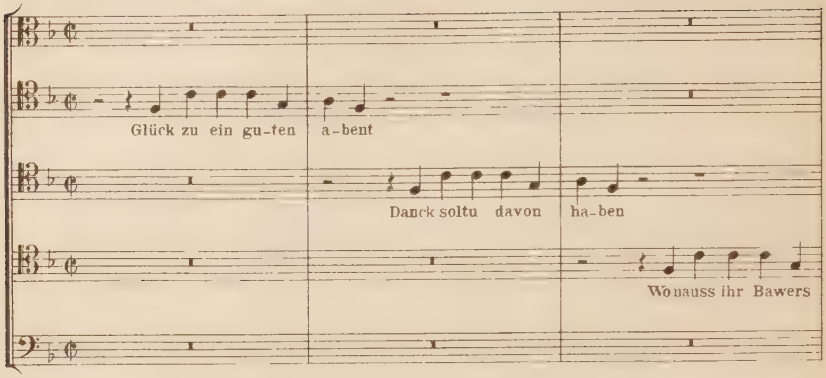
XIII. Recreationes. Nº IV. 6 Str.

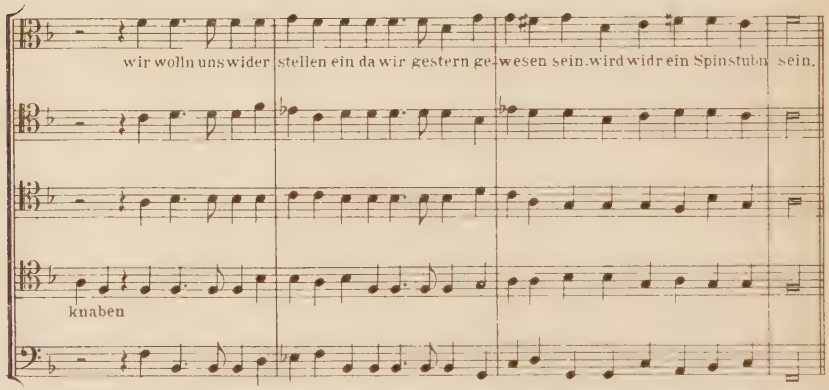


XIV. Convivium 1622 (21). Nº XI. Martinsnacht. 5 Str.

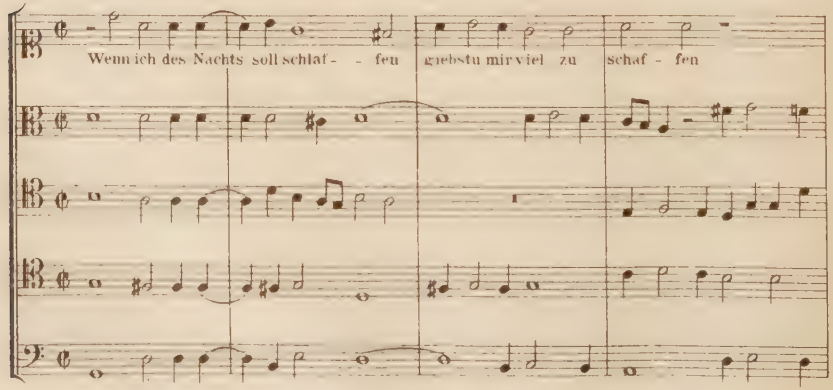


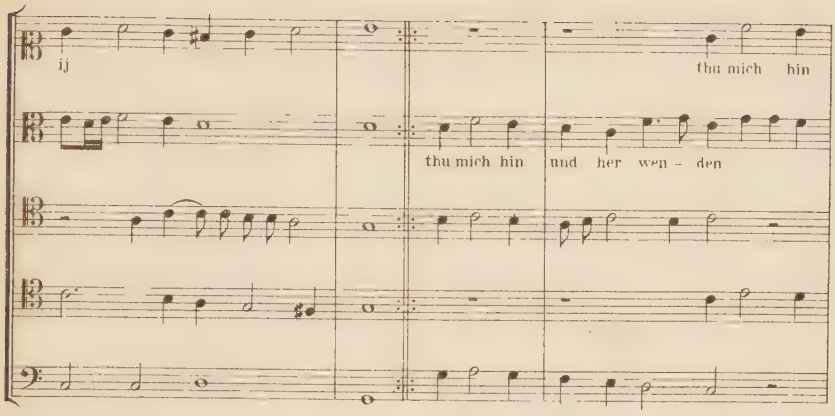
XV. Convivium Nº 27. Spinstuben. 10 Str.

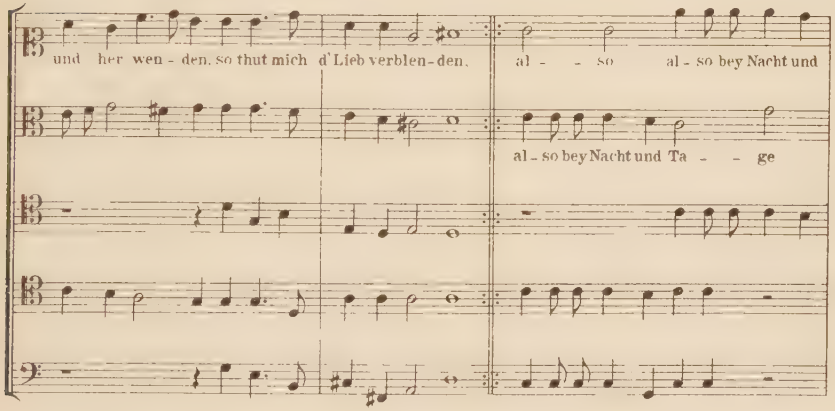


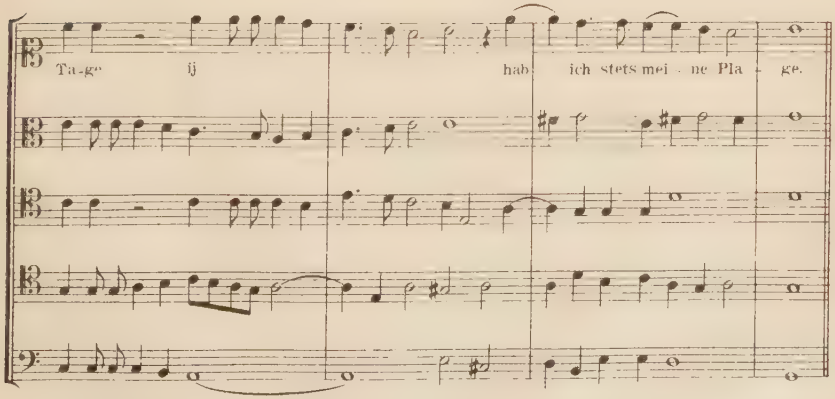


XVI. Lustgärtlein 1623. Nº VIII. 4 Str.

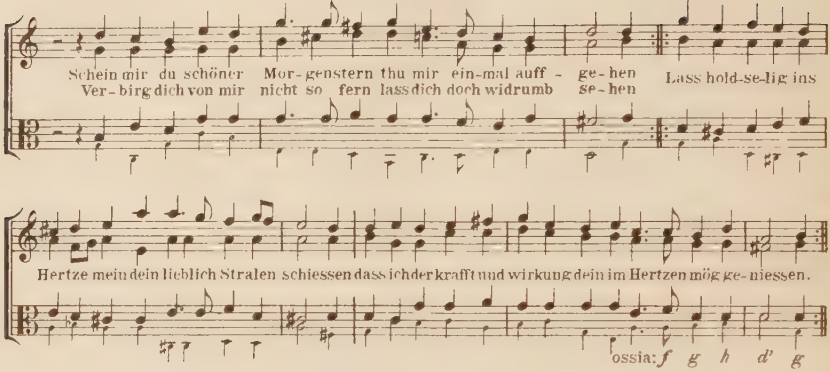



ij
thu mich hin
thu mich hin und her wen - den

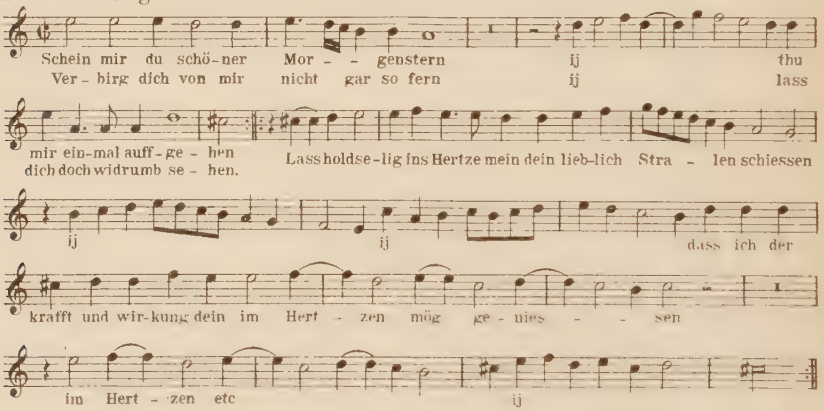

und her wen - den, so thut mich d'Lieb verblen - den,
al - - so al - so bey Nacht und
al - so bey Nacht und Ta - - ge


Ta - ge ij
hab ich stets mei - ne Pla - ge.

XVII. 40 Täntz 1623. Nº 1. 3 Str. (Bass fehlt)

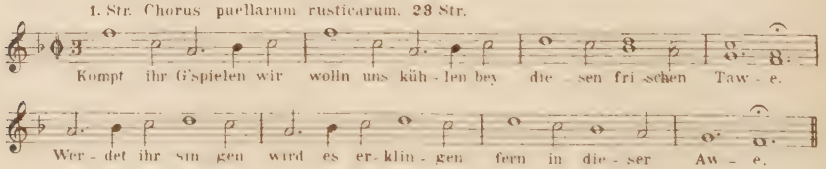


XVII[a] Fröligkeit 1610. Nº 3. 4 Str.

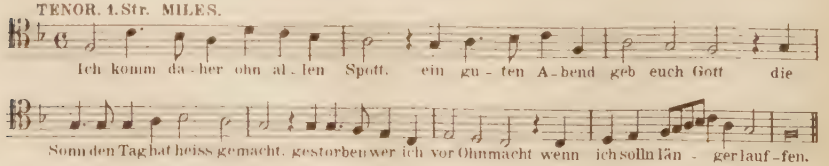


XVIII. Nº VII aus dem Actu Oratorio. *Sommerlied:*

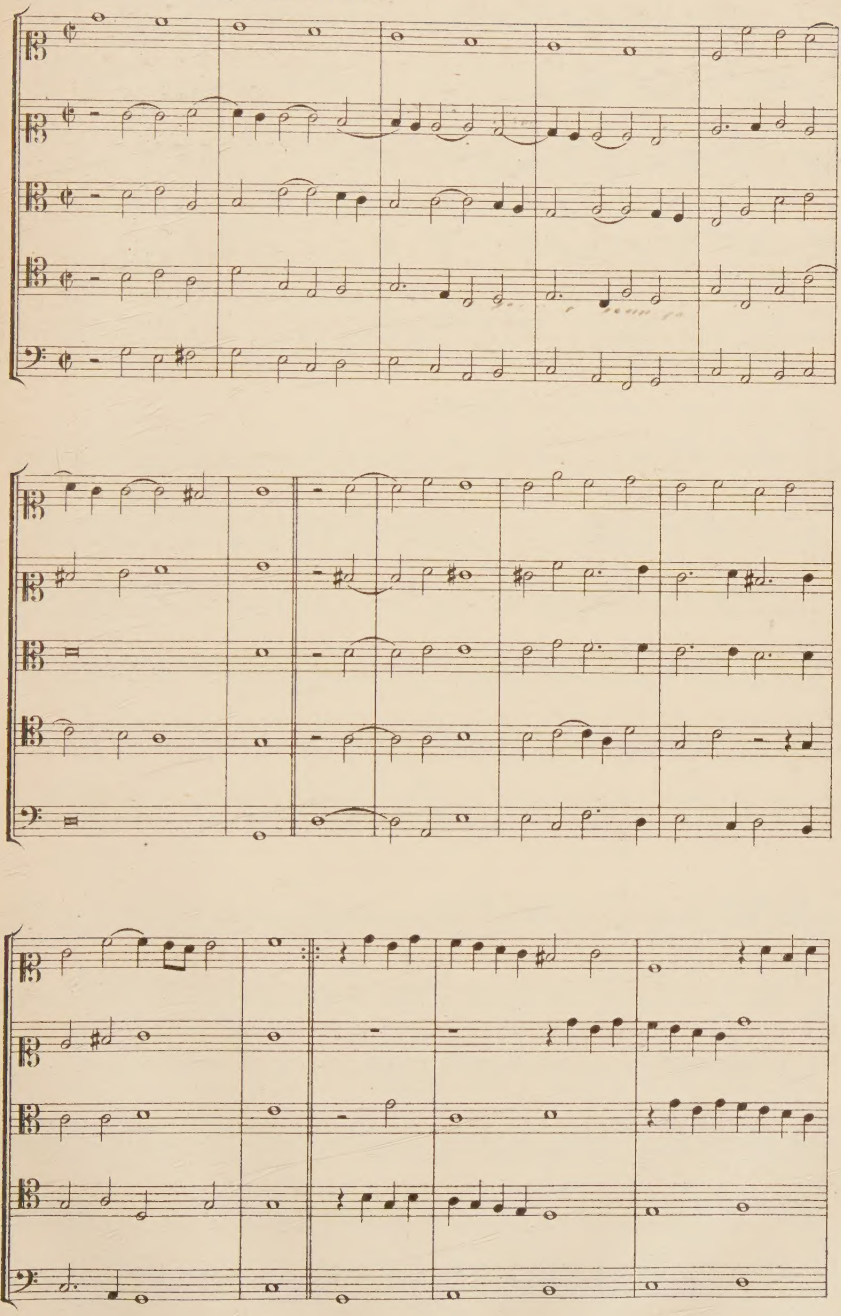
1. Str. Chorus puellarum rusticarum. 23 Str.

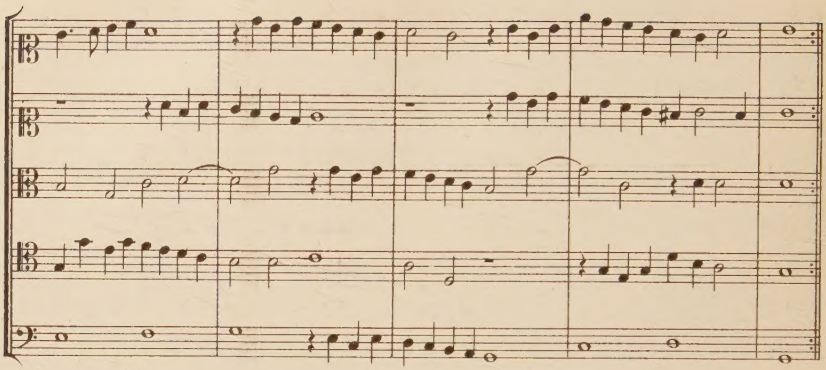


XIX. Nº VIII. ebendaher.

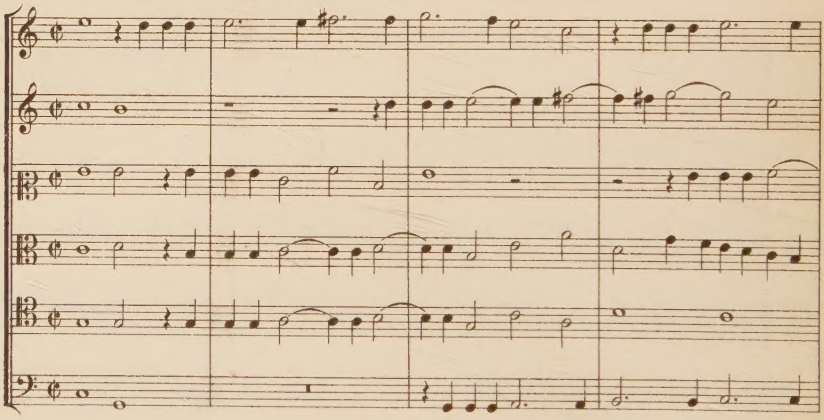


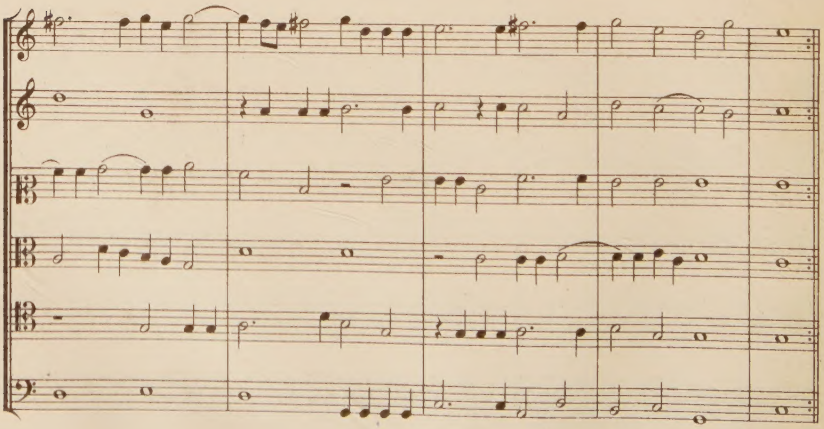
XX. Newer Pawanen 1603. Nº XIII.

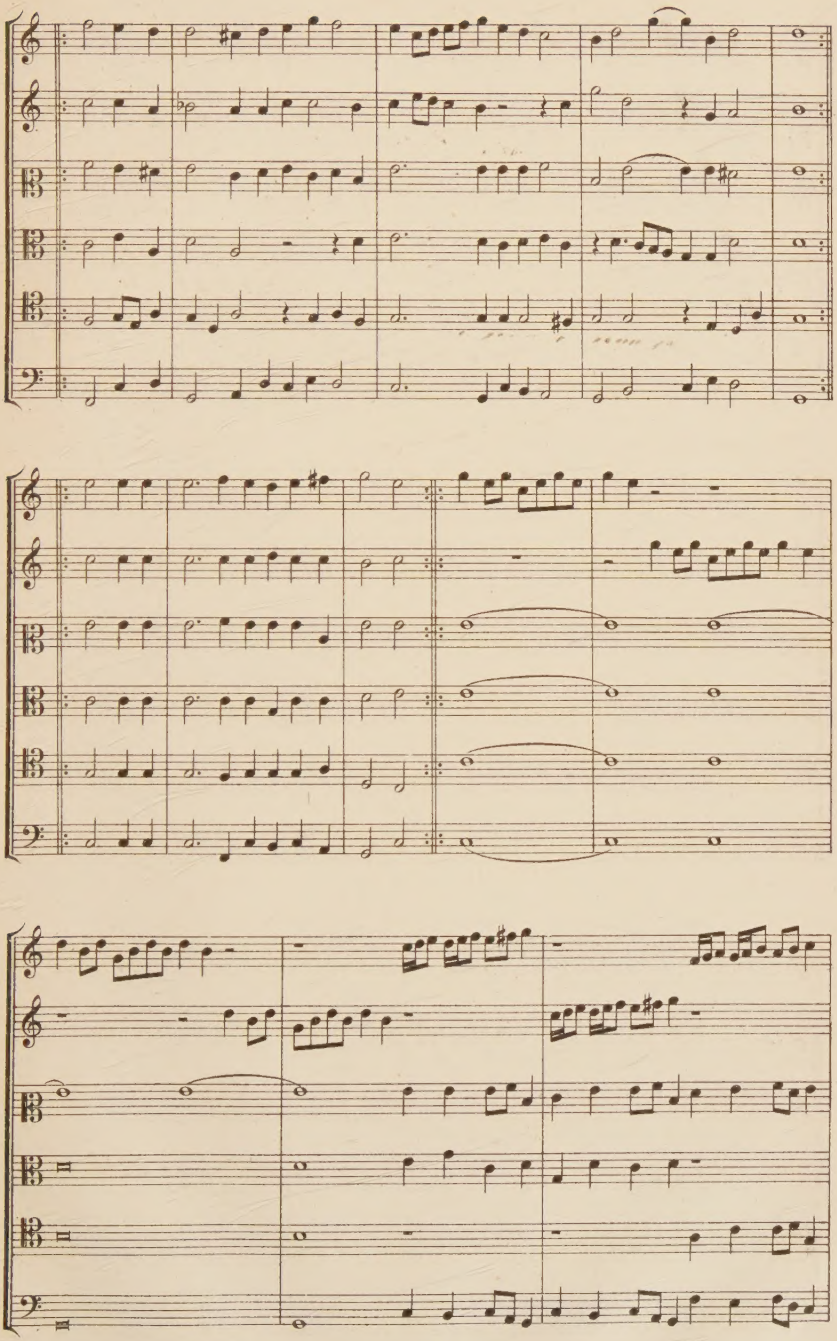


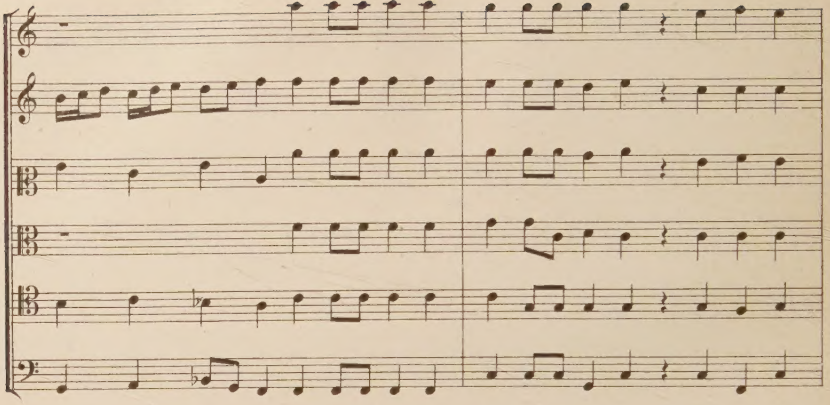


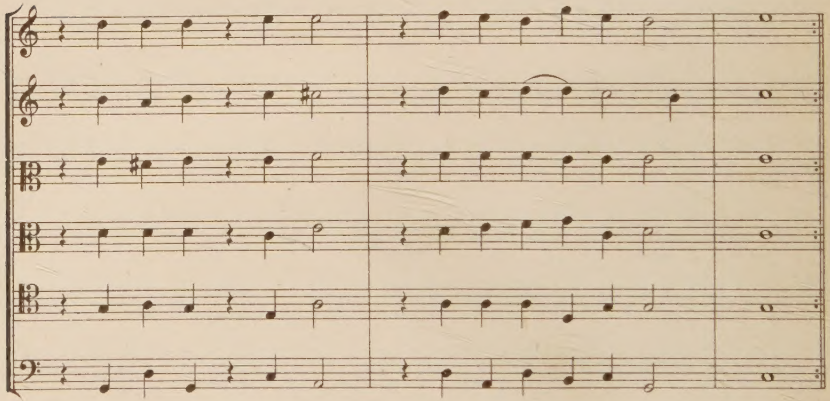
XXI. Neue Mus. Intraden 1608. Nº XXI.



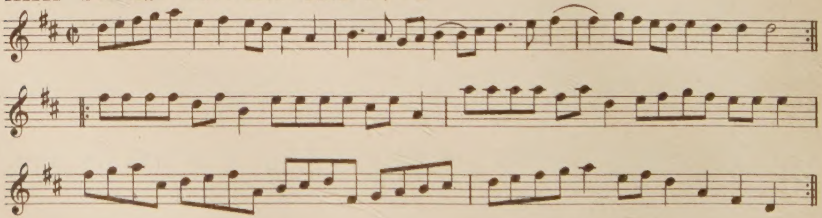
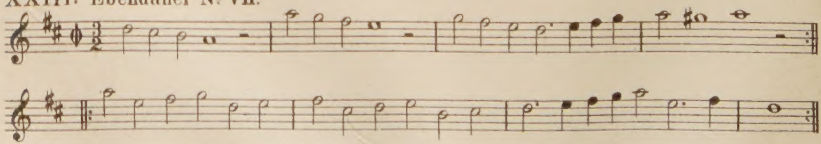








XXII. Deliciae convivales. 1627. Nº VI.



XXIII. Ebendaher Nº VII.